COLECCIONES
EN FOCO

#01 / 2017

PALACIOS
NACIONALES
SINTRA QUELUZ PENA

PALACIO NACIONAL Ð SINTRA

RETRATO DE UN JOVEN NOBLE, CABALLERO DE LA ORDEN DE CALATRAVA

COLECCIONES
EN FOCO

**PALACIOS
NACIONALES**
SINTRA QUELUZ PENA

#01 / 2017

Fernando Montesinos

RETRATO DE UN JOVEN NOBLE, CABALLERO DE LA ORDEN DE CALATRAVA



COLECCIONES
EN FOCO

#01 / 2017

PALACIOS
NACIONALES
SINTRA QUELUZ PENA

Dirección editorial Inês Ferro, António Nunes Pereira

Título Palacio Nacional de Sintra. Retrato de un joven noble, caballero de la orden de Calatrava.
Título original Palácio Nacional de Sintra. Retrato de jovem nobre, cavaleiro da ordem de Calatrava.

Primera edición Sintra, mayo 2017

Coordinación editorial #01 Fernando Montesinos

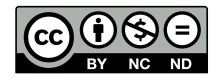
Textos y selección de imágenes Fernando Montesinos

Revisión de textos Inês Ferro
Colaboración Cláudio Marques, Cláudia Paiva

Traducción Portugués-Español Pilar Alcántara
Revisión Fernando Montesinos

Diseño gráfico y maquetación FPreto / Graphic design for closed and open media

Créditos



Link: www.parquesdesintra.pt

Con la colaboración de Museo Nacional del Prado
Norton Simon Museum

ISBN 978-989-98669-9-7 (volumen 1)
978-989-99815-2-2 (colección)

Edita © Parques de Sintra-Monte da Lua, S.A., 2017





Agradecimientos

Esta monografía es el resultado de un proyecto de investigación iniciado en 2013, cuyo desarrollo no habría sido del todo posible sin el generoso apoyo de colegas y amigos, mereciendo un especial agradecimiento el equipo del Norton Simon Museum (Thomas Norris, Curatorial Associate, Regina Noto, Academic Intern, Jacqueline M. Chambers, Manager of Rights, Imaging & Curatorial Affairs); Francisco Fernández Izquierdo, Jefe del Departamento de Historia Moderna y Contemporánea del Instituto de Historia del CSIC, investigador y estudioso de la Orden de Calatrava; Cristina Pinto Basto, Coordinadora de la Real Biblioteca da Ajuda; Gérald Monpas (département des recherches historiques) y Vincent Tuchais (département des services aux usagers), de los Archives de Paris; y Laurence Mille, responsable de Drouot Documentation.

También queremos dejar patente nuestro agradecimiento a todas las personas e instituciones que han colaborado en este proyecto de manera desinteresada, compartiendo informaciones, intercambiando ideas, facilitando el acceso a documentación indispensable para la investigación o mediante la cesión gratuita de imágenes de obras, incluidas en la presente publicación. Es asimismo necesario destacar la asistencia y profesionalidad de quienes, desde los archivos y bibliotecas históricas, nacionales y extranjeras, facilitaron la labor investigadora.

Béatrice Houot
Archives départementales des Vosges

Miguel F. Gómez Vozmediano
Archivo Histórico Nacional, Sección Nobleza

Manuel Cañas Moya, Jose Ramón Barroso
Archivo Histórico Provincial de Cádiz

Pablo Andrés Escapa
Biblioteca, Palacio Real de Madrid

Isabel Moreno, José Manuel Sánchez de León
Boletín, Real Academia Española

J. Pujolas
Centre de documentation France-Europe-Monde

Ana Arteaga del Alcazar
Condesa de Santiago

Miguel Ángel Marcos Villán
Museo Nacional de Escultura

P. Andrés Valencia Henao Sch. P.
Ordine dei Padri Scolopi, Roma

Jaime Olmedo Ramos
Real Academia de la Historia

Sarah Sherman
Research Library, Getty Research Institute

David García Cueto
Universidad de Granada

Wifredo Rincón García
Archivo Español de Arte

José Miguel Muñoz

João Sabino
Arquivo Contemporâneo do Ministério das Finanças

Margarida Lages, Anabela Isidro
Arquivo e Biblioteca, Instituto Diplomático,
Ministério dos Negócios Estrangeiros

Odete Martins, Paulo Tremoceiro, Célia Adriano
Arquivo Nacional Torre do Tombo

Fátima Gomes
Biblioteca da Ajuda

Ana Barata
Biblioteca de Arte, Fundação Calouste Gulbenkian

Ana Pereira
Biblioteca Municipal de Sintra

Luís Montalvão
Biblioteca, Museu Nacional de Arte Antiga

João Carlos Oliveira
Hemeroteca Municipal de Lisboa

João Pedro Vieira
Museu do Dinheiro, Banco de Portugal

Virgínia Gomes
Museu Nacional Machado de Castro

João Vaz, Cristina Neiva Correia, Rosário Jardim,
Maria José Gaivão de Tavares
Palácio Nacional da Ajuda

Hugo Xavier
Palácio Nacional da Pena

Joana Amaral
PSML

IMÁGENES CEDIDAS POR CORTESÍA DE LAS SIGUIENTES ENTIDADES:

Museo Nacional del Prado, Madrid
Patrimonio Nacional, España
The Norton Simon Museum, Pasadena
Biblioteca Geral, Universidade de Coimbra
Biblioteca Pública del Estado en Guadalajara
Drouot Documentation, Paris
Fundación Casa Ducal de Medinaceli
Fundación Yannick y Ben Jakober, Mallorca
Hemeroteca Municipal de Lisboa
Instituto de Valencia de Don Juan, Madrid
Museo de Historia de Madrid
Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa
Museo Nacional de Escultura, Valladolid
National Portrait Gallery, London
Palácio Nacional da Ajuda, Lisboa
Real Biblioteca, Palacio Real de Madrid
The Bayerische Staatsbibliothek
The Hispanic Society of America, New York
The State Hermitage Museum

COLECCIONES
EN FOCO
#01 / 2017
PALACIOS
NACIONALES
SINTRA QUELUZ PENA

Índice

PRESENTACIÓN

Parques de Sintra - Monte da Lua, S.A. (PSML) es la entidad que gestiona los más importantes valores patrimoniales situados en Queluz y en la zona "Paisaje Cultural de Sintra - Patrimonio Mundial - UNESCO", donde se incluyen, entre otros monumentos, los Palacios Nacionales de Sintra, Queluz y Pena. Su misión comprende la conservación, documentación, investigación y difusión de los bienes adscritos a estos Palacios Reales. Cuatro ejes de actuación museológica que garantizan la salvaguarda y puesta en valor del patrimonio cultural de tres de las más emblemáticas residencias regias de Portugal. Desde la transferencia de su gestión para la PSML se ha dado especial atención a la recuperación y revitalización de estos tres monumentos y a la mejora de las condiciones de accesibilidad, tanto en la óptica del acceso físico al circuito de visita como en la del acceso a la información de las colecciones expuestas.

Este deseo de hacer accesible a diferentes tipos de públicos el disfrute y conocimiento asociados a la visita, es una de las prioridades definidas por la PSML. Consciente de que internet y las nuevas tecnologías han transformado radicalmente la relación entre el patrimonio cultural y el visitante, real o virtual, la PSML ha demostrado un gran interés en los medios digitales. En concreto, se destaca nuestra presencia en MatrizNet, catálogo colectivo en línea que reúne información técnica e imágenes de las colecciones de los museos y palacios nacionales portugueses, poniendo a disposición del interesado alrededor de 4635 fichas de inventario de los bienes muebles de los Palacios de Sintra, Queluz y Pena; la participación en proyectos internacionales como Europeana, Museum With No Frontiers y Google Art Project; y el guía Talking Heritage, aplicación gratuita para dispositivos móviles que permite la libre utilización de todos sus contenidos multimedia, incluyendo recursos inclusivos como la lengua gestual, la vocalización de textos, el control de acciones por movimiento y la geolocalización, sin olvidar el ya clásico acceso a recorridos virtuales a través de panorámicas interactivas en 360º, imágenes en alta definición y textos concebidos por especialistas.

A estos medios digitales, de gran utilidad y alto valor en la presentación, interpretación y difusión de las colecciones de los palacios, se suma ahora un proyecto editorial que pretende transmitir los resultados de recientes investigaciones y estudios sobre el acervo de los Palacio Nacionales de Sintra, Queluz y Pena – o sobre otros acervos íntimamente relacionados con la familia real portuguesa y sus vivencias en estos espacios – de modo riguroso y didáctico, aliando la naturaleza científica de la información a una imagen gráfica atractiva y actual. Nace así una serie de monografías publicadas y distribuidas en formato y contexto digital, de acceso gratuito y descarga en línea, disponible en portugués, español e inglés. Un proyecto inédito en la esfera de los Palacios Nacionales de Portugal.

Manuel Baptista
Presidente del Consejo de Administración
Parques de Sintra – Monte da Lua, S.A.



El Palacio Nacional de Sintra, residencia regia durante casi ocho siglos, conserva y exhibe un notable acervo de pintura, mobiliario, cerámica, escultura, textiles y metales, del siglo XV al XIX, en su mayor parte procedente de las colecciones de la Casa Real portuguesa, además de poseer un interesante núcleo de fotografías históricas. El estudio y la investigación de las colecciones de los palacios y su puesta a disposición de un público interesado, estudiante o especialista, a través de soportes interpretativos y de información diversificados, continúa siendo un aspecto central del trabajo museológico desarrollado en los últimos años. Esta labor es la base de otras iniciativas y proyectos que han propiciado un mejor acceso a la historia y contextos de los espacios, personajes, vivencias y objetos de los Palacios Reales de Sintra, Queluz y Pena. Es el caso, por ejemplo, de los nuevos guías oficiales, en varios idiomas, y del mejorado servicio de audioguía, también multi-idioma, ofreciendo, en ambas situaciones, un itinerario completo con información histórico-artística de calidad. La investigación constituye, además, el fundamento sobre el que se apoyan otras tareas en el marco del museo, como la actualización de los datos presentes en los soportes tradicionales de información, la producción de contenidos para los recursos multimedia de los palacios y la reformulación expositiva de sus salas, añadiendo nuevas ideas e informaciones técnicas sobre las colecciones en exhibición.

Este eje de actuación se amplía ahora con la creación de una línea editorial digital, *Open Access*, basada en las colecciones de estos tres palacios y centrada en la publicación de números temáticos, contando con la participación de autores invitados. En este sentido, la PSML tiene el placer de presentar el primer número de la iniciativa editorial "Colecciones En Foco", que deseamos se erija en vehículo privilegiado de difusión de los resultados de investigaciones y estudios recientes sobre piezas y núcleos específicos del acervo de los Palacios de Sintra, Queluz y Pena, en sintonía con los principios orientadores de proyectos como "Collection Solo" (Musée du Louvre), "Dossiers" (Rijksmuseum) o "Point of View" (KHM-Museumsverband).

El estudio presentado en este primer número, obra de Fernando Montesinos, conservador del Palacio Nacional de Sintra, está dedicado a una pintura emblemática procedente de las colecciones reales portuguesas. Un magnífico retrato de corte, adquirido en tiempos de la reina Doña Maria Pia, sobre el cual todavía había mucho que decir: sobre su autoría, datación, contexto de producción y circulación externa hasta su incorporación en las colecciones reales como "Retrato del rey Don Sebastião", recuperando además parte importante de su proceso de adquisición.

El proyecto editorial "Colecciones En Foco" está abierto a la colaboración de investigadores externos, de reconocido mérito o emergentes, procedentes del universo académico, museológico o patrimonial. El contenido de esta serie de monografías se dirige tanto al investigador y estudioso como al estudiante interesado en la historia de las colecciones de los Palacios Nacionales de Sintra, Queluz y Pena, esperando que sirva de estímulo y fundamento a futuros trabajos de investigación.

Sofia Cruz
Administradora
Parques de Sintra - Monte da Lua, S.A.

INTRODUCCIÓN

Nunca está de más destacar la importancia de la investigación en el marco de un museo, labor indispensable para el buen conocimiento de los bienes que custodia, intrínseca al carácter de un monumento de referencia como el Palacio Nacional de Sintra. La investigación es, en suma, el vector estructurante de las funciones y actividades museísticas del palacio, pues actúa, de una manera o de otra, en campos tan diversos como la restauración y rehabilitación de espacios, la definición de estrategias de conservación, la documentación y catalogación de colecciones o la proyección de la exposición permanente, así como su interpretación y acercamiento al público visitante, aficionado o especializado, real o virtual. Es en este contexto que nace un nuevo proyecto editorial, intitulado "Colecciones En Foco", cuyo formato digital y presentación en tres idiomas – portugués, español e inglés – tuvo en consideración tanto el universo de públicos al que se destina como la intención de potenciar la visibilidad e internacionalización de las colecciones del palacio.

Fernando Montesinos, promotor de la iniciativa, es el responsable por el primer número de esta serie de monografías. La pieza objeto de estudio es un retrato de corte de la escuela española, de principios del siglo XVII, atribuido a Juan Pantoja de la Cruz desde el año 2006. Su vínculo con el Palacio Nacional de Sintra se encuentra en la fase final de la monarquía, durante el período Doña Maria Pia, la última Reina de Portugal que habita el Real Palacio, de donde parte hacia el exilio debido a la revolución republicana.

La presente publicación se organiza en ocho capítulos, a lo largo de los cuales el autor reúne, cruza y contrasta información dispersa, presenta datos inéditos y propone nuevas interpretaciones e hipótesis, ofreciendo argumentos consistentes que abren nuevas vías de investigación. Destaca la exhaustiva compilación y revisión de fuentes archivísticas y bibliográficas sobre el retrato; los datos y fundamentos que confirman la atribución al maestro vallisoletano; la identificación de la figura representada gracias a la existencia de otro retrato idéntico de Pantoja,

ya identificado; la genealogía que revela los lazos familiares del personaje con la nobleza y realeza portuguesa y española; la propuesta de cronología y lugar de producción de la obra, integrándola en el contexto histórico-artístico de origen; el análisis iconográfico de la imagen a la luz de los acontecimientos que rodearon el encargo y de los códigos de la retratística áulica del reinado de Felipe III de España (II de Portugal); y la reconstrucción de la trayectoria externa de la pintura entre 1867 y 1885, hasta hoy ignorada, identificando de modo concluyente el retrato adquirido en París por orden expresa de Doña Maria Pia, anteriormente perteneciente a una de las pinacotecas particulares más importantes de la segunda mitad del siglo XIX europeo.

La lectura es acompañada de una amplia y cuidada selección de imágenes comparativas de otras colecciones, públicas y privadas, lo que permite un conocimiento más extenso sobre una pieza imprescindible de la colección de pintura del Palacio Nacional de Sintra. En este sentido, dejamos aquí un especial agradecimiento a todas las instituciones que han colaborado en la presente edición cediendo, de manera desinteresada, imágenes de retratos y reproducciones de documentos, facilitando al lector la visualización inmediata de la casi totalidad de las obras mencionadas en estas páginas.

Inês Ferro
Directora
Palacios Nacionales de Sintra y Queluz



ESTADO DE LA CUESTIÓN

FUENTES Y CONSIDERACIONES SOBRE EL RETRATO

Vista del Palacio Nacional de Sintra
© PSML

El Palacio Nacional de Sintra alberga en su interior un notable acervo de obras de arte, en su mayoría procedentes de las colecciones de la Casa Real. Del núcleo de pintura sobresale un retrato de corte que estuvo expuesto en la Sala de los Cisnes durante el último período de la monarquía en Portugal. Algunas fotografías, acuarelas [fig. 1, 2] y tarjetas postales de época permiten visualizar el ambiente decorativo de la sala a finales del siglo XIX y a principios de la centuria siguiente, espacio utilizado como sala de estar y de recepción de la familia real durante las estancias en Sintra de la reina Doña Maria Pia (1847-1911), consorte de Don Luís I (1838-1889).

Hasta el presente estudio, la única y más antigua referencia escrita que se conocía sobre la pintura, anterior a la caída de la monarquía y a la nacionalización de los bienes de la Corona, era la suministrada por António Maria José de Melo Silva César y Meneses (1854-1923), conde de Sabugosa [fig. 3], autor de *O Paço de Cintra* (1903), primera gran descripción histórica y arqueológica de los espacios exteriores e interiores del real palacio sintrense.

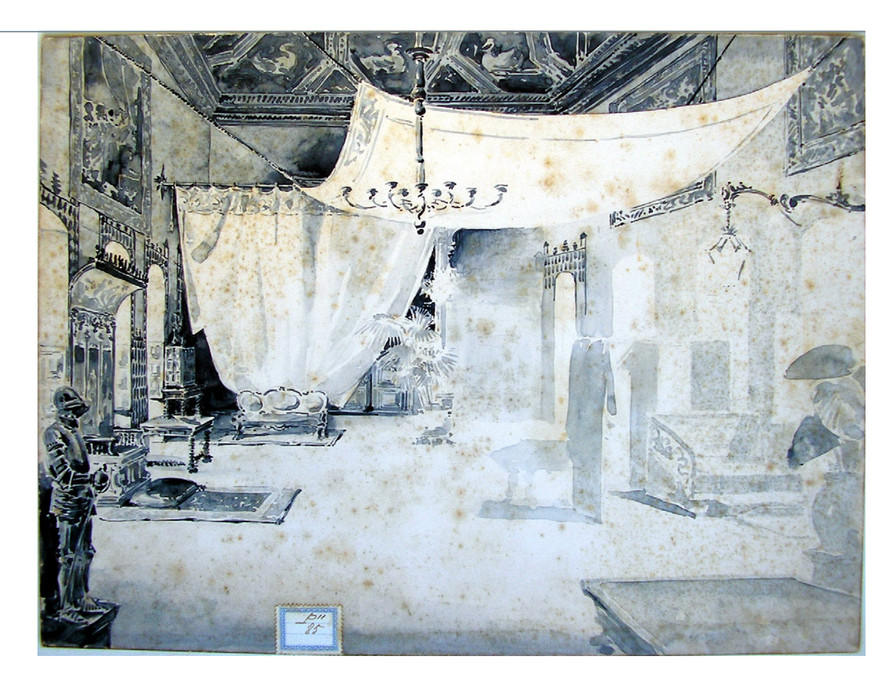
El conde, mayordomo mayor de la Casa Real y par del Reino, refiriéndose a la Sala de los Cisnes dice lo siguiente en su monografía: "En las paredes hay varios cuadros con retratos de personajes históricos, entre los cuales uno pintado por Antonio Moro, cuadro que fue adquirido por Su Majestad la Reina Doña Maria Pia. Se dice que representa al Rey Don Sebastião, pero hay quien dude de ello, pues cuelga de su cuello la cruz de Calatrava."[1] [fig. 4, 5] De este modo, en palabras de una de las personas más allegadas al círculo íntimo y cortesano de la familia real, el retrato había sido ejecutado por el pintor flamenco Antonio Moro (1516/20-h.1575),

[fig. 1]

Sala de los Cisnes

Enrique Casanova
Portugal, 1889-1895
Acuarela sobre papel
Palacio Nacional da Ajuda
Inv. 54186

Al fondo, la entrada de aparato que todavía hoy permite el acceso a este espacio, oculta por un gran tapiz. En segundo plano, a la izquierda, el mueble de asiento que se deja ver bajo el retrato objeto de estudio en las tarjetas postales de la transición del siglo XIX al XX. En esta acuarela, sin embargo, lo que se observa es un tapiz.









[fig. 2]

Sala de los Cisnes

Enrique Casanova
Portugal, 1889-1895
Acuarela sobre papel
Palacio Nacional da Ajuda
Inv. 55450/15

Vista parcial de la Sala de los Cisnes, apreciándose a la derecha la chimenea de mármol blanco y la puerta que comunica con el Patio Central y la Sala de las Urracas.

[fig. 3]

El Conde de Sabugosa

Fotografía publicada en la revista *Illustração Portugueza*
Edición de 23 de enero de 1905



[fig. 4]

La Sala de los Cisnes. Ambiente decorativo de 1903.

Fotografía publicada en la monografía *O Paço de Cintra*.
Biblioteca del Palacio Nacional de Sintra

Vista parcial de la sala. Al fondo, la puerta que da a la Sala de la Audiencia, enmarcada por dos pinturas de la antigua Galería del rey Don Luís: el retrato de Paola Visconti, a la izquierda, y el Filósofo (¿Euclides?), a la derecha.



[fig. 5]

Sala de los Cisnes del Real Palacio de Sintra

Don Carlos de Bragança, Rey de Portugal
Portugal, hacia 1895-1908
Fotografía en positivo, en soporte papel, montada sobre cartón
Palacio Nacional da Ajuda
Inv. 62593

A la izquierda, vista parcial del retrato sobre el mueble de asiento. Esta fotografía, firmada por Don Carlos de Bragança, presenta una dedicatoria manuscrita: "A Sua Magestade A Rainha / offerece / respeitosamente / Carlos".

representaba tal vez al rey Don Sebastião[2] (1554-1578) y fue adquirido por orden de la reina Doña Maria Pia. En efecto, las antiguas fotografías y postales ilustradas confirman la presencia en este espacio de tres cuadros: el supuesto retrato del rey portugués, sobre un mueble de asiento, y otros dos procedentes de la Galería de Pintura del rey Don Luís[3], en Lisboa: el Filósofo (o geómetra) hoy atribuido a José de Ribera o a su taller y el retrato de Paola Visconti, de Paris Bordone[4] [fig. 6, 7]. Sin embargo, ni los documentos visuales de finales del siglo XIX conservados en diferentes colecciones portuguesas, ni las palabras del conde de Sabugosa, permiten delimitar el momento exacto en que el cuadro ingresa en las colecciones reales y, más concretamente, cuando entra a formar parte de la historia del Real Palacio de Sintra. La pesquisa y cruce de inventarios y oficios anteriores a la implantación de la República en 1910 fue, en este sentido, el punto de partida para localizar referencias directas (e indirectas) y cotejarlas con fotografías de época, pudiendo así lanzar algunas pistas e hipótesis.

La ausencia de noticias que sitúen el retrato en la Galería de Pintura del rey Don Luís[5] es acorde, en principio, con la información del conde de Sabugosa acerca de la persona responsable por su adquisición: Doña Maria Pia. De hecho, la pintura tampoco es mencionada en los varios inventarios llevados a cabo tras la muerte del rey Don Luís en 1889, en los cuales se describen todos los cuadros propiedad del monarca distribuidos en las diferentes residencias reales y, en particular, en las salas y aposentos del Palacio da Ajuda[6]. La comparación y análisis de los inventarios que registran las pinturas existentes en los palacios reales de Ajuda y Sintra en 31 de octubre de 1889[7], realizados en fechas aproximadas, hace posible la confirmación de tres datos de interés: en el Palacio de Sintra se encontraban en ese periodo 17 cuadros propiedad de Don Luís, el retrato de Don Sebastião no era uno de ellos y varias obras de la colección de cuadros antiguos del rey quedaron en usufructo de Doña Maria Pia, entre las cuales "un geómetra" de la escuela española (nº 11; 300.000 *réis*) y el "retrato de la hija de Paulo Visconti", de Paris Bordone (nº 57; 180.000 *réis*). Tres pinturas que convivieron durante décadas en la Sala de los Cisnes del Palacio de Sintra, a partir de finales del siglo XIX.



[fig. 6]

Cintra - Salón de recepción del Palacio Real

Tarjeta postal ilustrada
Serie "Collection portugaise". Número 894. Sin fecha.
Edición de F.A.Martins (Faustino António Martins)
Portugal, hacia 1900-1904
Colección particular | Foto: Cláudio Marques

A principios del siglo XX, durante los períodos de ausencia de la familia real, era permitida la adquisición de entradas para visitar el Real Palacio de Sintra, ofreciendo además la posibilidad de comprar postales ilustradas con fotografías de sus espacios más emblemáticos. Esta realidad demuestra el interés turístico hacia la residencia regia, destino de excepción en Sintra, ya recomendado en los principales guías europeos para viajeros de la segunda mitad del siglo XIX.



[fig. 7]

Vista de la Sala de los Cisnes

Autor desconocido (¿Don Carlos de Bragança?)
Portugal, siglo XIX (final) - XX (principios)
Fotografía en positivo sobre soporte de papel
Palacio Nacional de Sintra
Inv. PNS5962

© PSML | Foto: Cláudio Marques

Pese al fallecimiento de Don Luís, en octubre de 1889, la residencia oficial de Doña Maria Pia en Lisboa continuará siendo el Palacio da Ajuda. En mayo de 1892 su hijo Don Carlos (1863-1908), nuevo rey de Portugal, cede oficialmente a la Reina Madre el uso del Palacio de la Villa de Sintra como residencia de recreo, habitada sobre todo durante el periodo estival. De la decoración de ambos palacios se hizo cargo la reina personalmente, antes y después de la muerte de su esposo. En esos años finales de la monarquía algunas pinturas de las colecciones reales circularon con frecuencia entre las dos residencias regias, desgraciadamente casi siempre sin haber registros de las transferencias implementadas y, en el caso de haberlos, no aportan datos suficientes que permitan identificar las piezas transferidas. Por ejemplo, en un oficio de 31 de marzo de 1890[8], enviado por la "Administração da Fazenda da Caza Real" al *almoxarife* Maximiano Joaquim de Freitas, sólo se comunica la orden de devolver los cuadros localizados en el Palacio de Sintra pertenecientes a los palacios da Ajuda y das Necessidades, con excepción de aquellos propiedad de "Su Majestad La Reina La Señora Doña Maria Pia". Respecto a las pinturas de la reina que permanecieron en Sintra, en un oficio de 10 de mayo de 1890[9], Maximiano Joaquim de Freitas informa al administrador de la *Fazenda da Casa Real*, António José Duarte Nazareth, del envío al Palacio da Ajuda de 16 cuadros propiedad de Doña Maria Pia, sin identificarlos.

Entre noviembre de 1889 y marzo de 1891, la mirada fotográfica de Hubert Vaffier[10] capta numerosas vistas de arquitectura y paisaje tomadas en España y Portugal. De esta serie de fotografías de viaje, conservadas en la Biblioteca Nacional de Francia, interesa una con fecha de 6 de marzo de 1891. En ella se ve el interior de la Sala de los Cisnes, amueblado, pero sin cuadros ni tapices en las paredes [fig. 8].
Por otro lado, en un interesante documento manuscrito que registra la relación de bienes muebles existentes en el Palacio de Sintra en 1894, propiedad de Doña Maria Pia, se incluye una muy sucinta descripción del retrato objeto de estudio, quedando así vinculado a un inventario de la Casa Real y al palacio sintrense: "Sala de los Cisnes [...] Un cuadro grande a óleo con el retrato de D. Sebastião". En esta relación de objetos de la "Salla dos Cysnes", sin embargo, no figuran el retrato de Paola Visconti, de Paris Bordone, y el Filósofo riberesco, pintura atribuida en aquel momento a la escuela española[11]. Tampoco parecen formar parte de las otras listas de bienes de 1894, centradas en otras salas y aposentos del palacio.[12]



[fig. 8]
Cintra. El gran salón del palacio.
Hubert Vaffier
Portugal, 1891
Fotografía en positivo, en soporte papel, montada sobre cartón
Bibliothèque Nationale de France
Signatura SG WC-296

El 13 de julio de 1896 se trasladan 33 cuadros del Palacio Real da Ajuda al Palacio Real de Sintra[13], por iniciativa de la Reina Madre, Doña Maria Pia, incluyendo seguramente varias piezas de la antigua Galería de Pintura del rey Don Luís. Aunque esta noticia no prueba que el retrato de Don Sebastião formase parte de este conjunto de pinturas, tampoco demuestra lo contrario, dejando en abierto esa posibilidad.

Una relación de cuadros propiedad del rey Don Luís, con fecha de 7 de julio de 1898, documenta la presencia en Sintra de cuatro pinturas de la antigua Galería de Don Luís y de un quinto cuadro, también del rey, procedentes del Palacio da

Ajuda: "11 Un geómetra 300.000 / 57 Retrato de la Hija de Paulo Visconte 180.000 / 75 Vista de un canal y un Castillo 72.000 / 137 Combate de árabes 200.000 / V.V. [código atribuido al retrato] Doña Catarina de Bragança [¿de Godfrey Kneller?] 90.000 / 842.000 [*réis*]"[14]. Todas las obras presentes en el manuscrito con números asociados siguen la numeración y tasaciones establecidas en el inventario de pinturas de 1889. Debe tratarse, probablemente, de uno de los inventarios parciales relacionados con las particiones de los bienes del monarca[15] entre sus herederos, proceso que se prolonga hasta 1899.[16]

El archivo del Palacio Nacional da Ajuda guarda otra relación manuscrita de 65 pinturas del palacio lisboeta, a lápiz, numerada de 1 a 65, sin fecha ni autoría, que menciona el retrato del sobrino de Felipe II: "38 – Retrato de Don Sebastião – Escuela Española (Reina)"[17]. Una escueta referencia que asocia el cuadro a la reina Doña Maria Pia y al Palacio da Ajuda, incorporando además un dato sobre la autoría de la obra de veras interesante: la referencia más antigua (¿1889-1896?), hasta hoy, que vincula el retrato a un autor desconocido de la escuela española y no a Antonio Moro o a la escuela flamenca. De gran relevancia porque el documento es tal vez uno de los varios borradores de inventario, en este caso de pinturas, hechos tras el fallecimiento de Don Luís, en el cual, por cierto, hay un claro cuidado en señalar lo que no es propiedad del rey.

Tampoco puedo dejar de citar lo que parece ser un sintético inventario general de los bienes del Palacio de Sintra, sin numeración, que incluye la tasación de sus obras de arte (pinturas a óleo, acuarelas y estampas), piezas de mobiliario y otros objetos decorativos (platas)[18]. Documento sin fecha ni autoría, de confusa organización y escrito a lápiz, a partir del cual se puede tener una idea de los objetos ubicados en Sintra en los últimos años del periodo Doña Maria Pia. En la Sala de los Cisnes, por ejemplo, se verifica la presencia de gran parte de las piezas visibles en las fotografías de finales del siglo XIX y principios del XX, proporcionando además el valor atribuido a la pintura: "Sala de los Cisnes [...] 1 Cuadro a óleo retrato D. Sebastião – 135.000 [ciento treinta y cinco mil *réis*]".[19]

En este sentido, las fuentes escritas citadas y el análisis de las fotografías conservadas en el Palacio Nacional de Ajuda permiten situar la pintura en la Sala de los Cisnes a partir de finales del siglo XIX, en las postrimerías de la monarquía. La aceptación de esta hipótesis supone reconocer la posible circulación del retrato entre las residencias oficiales de Doña Maria Pia en Lisboa y Sintra, así como la anterior localización del cuadro en el Palacio da Ajuda, en sala o depósito desconocido[20], hasta su transferencia definitiva al Palacio de Sintra (1894 ó 1896), en donde permanece tras la implantación de la República en 1910.

En 1908, José de Figueiredo[21], una de las figuras más importantes del panorama museológico y de la historia del arte en Portugal en las décadas iniciales del siglo XX, publica *Algumas palavras sobre a evolução da arte em Portugal* (texto de 1905), en el que defiende la existencia de una escuela portuguesa de pintura y afirma el ascendiente lusitano de pintores como Sánchez Coello y Velázquez. A propósito del primero, llama la atención ante la necesidad de realizar el inventario de las obras existentes en Portugal, avanzando con la identificación de varias pinturas, entre las cuales el retrato de Don Sebastião del Palacio de Sintra, que atribuye a Sánchez Coello o a su escuela.[22]

El Decreto-Ley de 16 de junio de 1910, publicado en el *Diário do Governo* de 23 de junio del mismo año, clasifica el Palacio Real de Sintra como "Monumento Nacional", categoría destinada exclusivamente a los inmuebles de excepcional valor histórico-artístico. Meses más tarde, tras la instauración de la República el 5 de octubre de 1910, la antigua residencia regia se incorpora al patrimonio del Estado. El 13 de octubre se crea la Comisión *de Arrolamento dos Paços Reais*, cuya principal función era efectuar un inventario de los bienes muebles e inmuebles de los palacios reales, propiedad de la nación portuguesa.[23]

En el caso del Palacio Nacional de Sintra, ese proceso se desarrolla del 10 de diciembre de 1910 al 7 de enero de 1911[24], aunque la tarea específica de inventario y registro judicial se lleva a cabo del 12 al 30 de diciembre de 1910[25], efectuada por Jorge da Cruz Reis (*almoxarife*) – responsable por la custodia y conservación del palacio y de sus bienes muebles – y João Eduardo Guerreiro (escribano), en presencia

del juez Sebastião Maria de Sampaio. Los datos presentes en la relación manuscrita de bienes muebles de 1910, en el albor de la Primera República, permiten así conocer los objetos existentes en cada una de las salas del palacio sintrense, cuyos ambientes decorativos continuaban siendo los dejados por la Reina Madre, Doña Maria Pia, en el momento de su partida hacia el exilio el 5 de octubre de 1910. En la "Salla dos Cysnes", por primera y única vez, el cuadro es referido como "cuadro a óleo representando a Felipe III de España"[26]. Este inventario es objeto de una actualización en 1917[27], nuevamente bajo la responsabilidad de Jorge da Cruz Reis, administrador del palacio.

En los años siguientes a la proclamación de la República, la difícil concretización de un registro detallado de los bienes de interés cultural existentes en el Palacio continua siendo una realidad, debido, entre otras razones, a la frecuente circulación de objetos entre los diversos edificios del Estado – práctica habitual durante las primeras décadas de la República, ni siempre documentando dichas transferencias – y a la definición de una jerarquía de prioridades que privilegió la recuperación de vastas áreas exteriores e interiores. Esta situación se mantuvo vigente hasta la elaboración del primer registro integral de los bienes patrimoniales del Palacio Nacional de Sintra, en el marco de la "Relación de Bienes de Dominio Público [del Estado]" (*Cadastro dos Bens do Domínio Público*), llevado a cabo entre 1938 y 1941 por Jorge da Cruz Reis, 2º conservador del palacio[28]. Una suerte de inventario general donde la pintura, en agosto de 1938 (cerca de treinta y cinco años después de la escasa información dada por el conde de Sabugosa), viene referida con las siguientes informaciones manuscritas: "Número de orden" – "216"; "Descripción" – "Un cuadro a óleo, retrato del Rey Don Sebastião"; "Valor" – "2000$00" [dos mil escudos].[29]

En enero de 1946, Casimiro Gomes da Silva, conservador del Palacio desde 1944, auxiliado por Augusto de Jesus y Artur da Silva, inicia la actualización del inventario general de los bienes muebles del palacio, trabajo concluido en mayo del año siguiente. En dicho inventario se vuelve a constatar la presencia del retrato en la Sala de los Cisnes (todavía del rey Don Sebastião), con los siguientes datos: "XXX-Sala de los cisnes [...] 617 [número de orden]-0216 [número de orden del *cadastro* de 1938, usado ahora como número de inventario de la pieza] – Dicho [Retrato al óleo], Don Sebastião, cuerpo entero, armadura de gala (1,88x1,12),

de Antonio Moro, en buen estado, 15.000$00 [quince mil escudos], del fondo antiguo."[30] Llamo la atención para la expresión "Fondo Antiguo", sinónimo de bien procedente de las colecciones de la Casa Real que ya se encontraba en el palacio a la llegada del régimen republicano y, por tanto, parte del primitivo acervo del Palacio Nacional de Sintra.

Estos mismos datos de inventario son los que Casimiro Gomes da Silva incluye en la lista de bienes muebles que, en caso de conflicto armado, se consideran prioritarios para evacuar y proteger. Esta relación, enviada el 1 de enero de 1954 a la *Direcção-Geral da Fazenda Pública*, se estructura en tres escalones conforme el valor histórico-artístico de los bienes, siendo el primer escalón el reservado a las "piezas de sumo valor"[31], en el cual se incorpora el retrato: "155 [número de orden en esta relación]–685 [número de orden de la ficha de inventario]–216 [número de inventario]–Dicho D. Sebastião, armadura de gala, de Ant. Moro, 15.000$00 [quince mil escudos]."[32]

La transformación del Palacio en edificio musealizado, de uso y disfrute público, fue un proceso paulatino en el que fueron fundamentales las intervenciones de conservación, recuperación y puesta en valor del monumento y de su circuito de visita. En las décadas de 1930 y 1940 este proceso fue dirigido, con renovado ímpetu, por el arquitecto Raul Lino[33], principal responsable por el enriquecimiento y decoración de los ambientes interiores. Anteriormente ya era permitida la visita parcial al palacio, tal como relatan los guías culturales y turísticos de las dos primeras décadas del siglo XX[34]. Interesa, en este sentido, el primer volumen del pionero *Guia de Portugal*[35], editado en 1924, periodo en el que el turismo daba sus primeros pasos en Portugal como actividad cultural organizada de interés económico. En el pasaje dedicado al Palacio Real de Sintra, Reynaldo dos Santos[36] menciona los antiguos aposentos del rey Don Luís I, anejos a la Sala de los Archeros y entretanto reconvertidos. En este espacio se disponía una sala en la que se podía admirar "un pequeño museo con algunos cuadros y tapices", en el que resalta varias piezas, entre ellas el retrato de "un noble del tiempo de Don Sebastião que [...] no es el rey."[37] Esta sala de pinturas, hoy desaparecida, ocuparía el espacio de una o dos de las tres habitaciones usadas por Don Luís (sala del despacho, gabinete de trabajo y cuarto de dormir), que dividían el espacio de la actual Sala Manuelina.



[fig. 9]

Cintra - Sala de entrada del Palacio Real

Tarjeta postal ilustrada
Editor Alberto Malva. Sin número. Sin fecha.
Portugal, ¿década de 1920?
Palacio Nacional de Sintra
Inv. PNS6206

Al fondo, vista del espacio contiguo a la sala de entrada, otrora integrado en los antiguos aposentos del rey Luís I, esencialmente compuestos por tres habitaciones (despacho, gabinete de trabajo, dormitorio) y un pasillo adyacente que comunicaba con los aposentos del rey y de la reina Doña Maria Pia.
En la década de 1920, el espacio visible tras la portada manuelina era conocido como Sala del Gobelin, debido al notable tapiz de producción francesa que decoraba dicho espacio. El tapiz presente en la tarjeta postal, que representa una escena galante, no es el que dio nombre a la saleta, visible en la acuarela que Alberto de Sousa pinta en 1923. A esta sala le seguía otra donde se exponían veintidós cuadros, entre los cuales se encontraba el retrato objeto de estudio.

Probablemente ocuparía el espacio de dos habitaciones, ya que poco después del cambio de régimen político el primer superintendente en la administración de los palacios nacionales, Joaquim Martins Teixeira de Carvalho[38], manda retirar el tabique que separaba dos cuartos, unificándolos. Ahí, en esa estancia, el "que se supone ser retrato de D. Sebastião" compartió pared junto con otras pinturas, al menos hasta 1930[39], antes de Raul Lino reponer en la década de 30 la dimensión original quinientista de la Sala Grande del rey Don Manuel (Sala Manuelina).
El agrupamiento y colocación de la colección de cuadros de la extinta Casa Real en un espacio propio [fig. 9, 10, 11, 12], a modo de sencilla galería de pintura de acceso público, tiene sentido si pensamos en todas las intervenciones y obras llevadas a cabo, en diferentes momentos, en diversas áreas del palacio.[40]

En 1932 se publica una pequeña monografía de divulgación turística sobre Sintra y su paisaje patrimonial, ilustrada con cuarenta y ocho fotografías, dieciocho de las cuales del antiguo palacio real, de la autoría de Marques Abreu[41]. En la ilustración de la Sala de los Cisnes [fig. 13] se advierte la presencia del retrato, en el mismo lugar y altura que en el período D. Maria Pia.

Una vez concluidos los trabajos en la Sala de los Cisnes, en 1939, Raul Lino procede a su decoración interior[42], disponiendo el retrato sobre la chimenea de mármol blanco de la pared norte, en una tentativa de aproximar el retrato al espectador [fig. 14].
Su anterior localización entre dos vanos de la misma pared, encima de un mueble de



[fig. 10]

Portada del cuerpo manuelino

Dibujo de Maria José Rosa a partir del original de Manoel Abella y Fernandez, publicado en *Cintra. Noticia Historicó-Arqueológica e Artistica do Paço da Vila, do Palacio da Pena e do Castelo dos Mouros* (1930), guía obra de Nuno Catharino Cardoso.



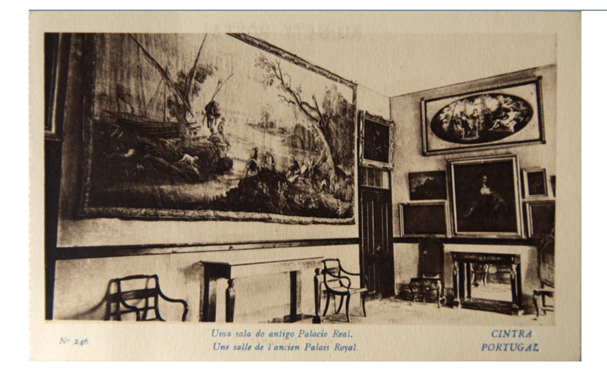
[fig. 11]

Sala del Gobelin del Palacio de Sintra

Alberto Augusto de Sousa
Portugal, 1923
Acuarela sobre papel
Museu Nacional de Arte Contemporânea, Lisboa
Inv. 562

© DGPC/ADF | Foto: Luisa Oliveira

Importante acuarelista e ilustrador portugués, Alberto de Sousa documenta monumentos y arquitecturas de todo el país. En 1923 pinta una de las salas del Palacio de la Villa de Sintra, apreciándose la decoración existente en la época. El tapiz Gobelin de la izquierda, del siglo XVIII, se encuentra hoy en el Museu Nacional de Arte Antiga, en Lisboa.
A la derecha de la acuarela se vislumbra la sala que albergaría, durante algunos años, la pequeña galería de pintura dada a conocer en los guías turísticos del momento.



[fig. 12]

Cintra - Una sala del antiguo Palacio Real

Tarjeta postal ilustrada
Edición M.C., número 246. Francia, 1928.
Colección particular | Foto: Cláudio Marques

Vista parcial de la pequeña galería de pintura que llegó a existir en el Palacio.



[fig. 13]

Sala de los Cisnes

Portugal, 1929-1930
Fotografía de Marques Abreu, publicada en el volumen 15 (1932) de la colección "A Arte em Portugal", dedicado a los monumentos de la Villa de Sintra.
Biblioteca del Palacio Nacional de Sintra



[fig. 14]

La Sala de los Cisnes tras la intervención llevada a cabo por Raul Lino, Superintendente Artístico de los Palacios Nacionales

Portugal, 1940-década de 1950
Fotografía en positivo sobre soporte de papel
Palacio Nacional da Ajuda
Inv. 64279



[fig. 15]

La Sala de los Cisnes en 1999

Fotografía de Luís Pavão

asiento, hacía que el cuadro estuviese a una altura excesiva, lo que reducía su buena percepción. En la década de 1980 el retrato regresa a ese mismo emplazamiento, donde permanece hasta 2002 [fig. 15]. En ese año, después de décadas expuesto en el mayor salón noble del palacio (salvo entre la década de 1920 y 1929-30)[43], se transfiere a la Sala de las Galeras[44], donde se encuentra desde entonces, dispuesto a una altura que permite su contemplación sin esfuerzo.

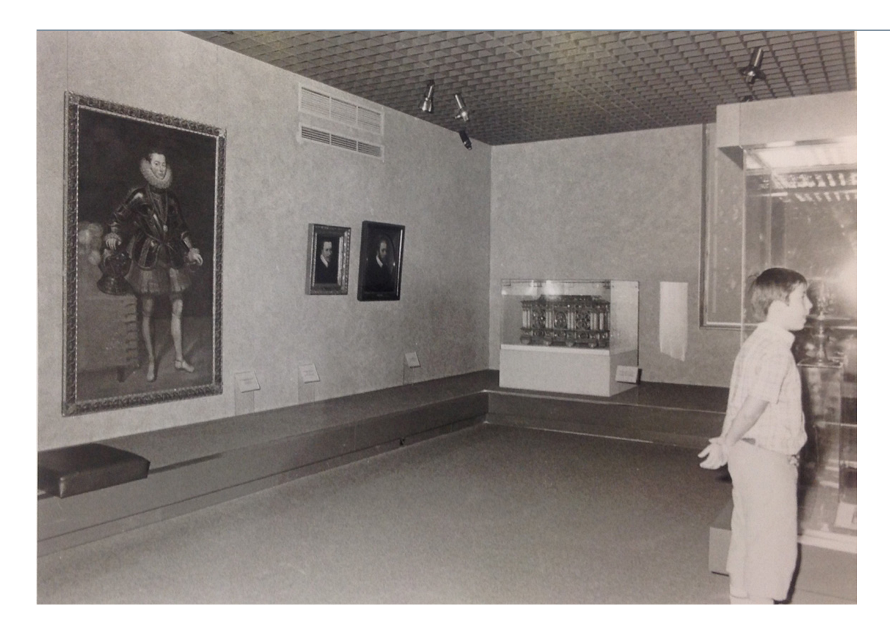
Las primeras fichas de inventario del Palacio Nacional de Sintra, en cuanto palacio musealizado responsable por una colección que era necesario identificar, describir, documentar y organizar pieza a pieza, corresponden a la segunda mitad de la década de 1940 o a la primera mitad de la década de 1950. En relación a la ficha específica del cuadro en cuestión, ésta reproduce los datos mencionados en el inventario general de 1946, junto con otras informaciones de interés: "N.º de orden 685 [número de la ficha de inventario]" – "N.º de Inventario 216" – "DESCRIPCIÓN: Retrato a óleo sobre lienzo, con marco, D. Sebastião, cuerpo entero, armadura de gala, de Antonio Moro" – "ÉPOCA: Siglo XVI" – "ESTILO: español" – "DIMENSIONES: 1,88 x 1,12 [metros]" – "COLOCACIÓN: Sala de los Cisnes" – "OBSERVACIONES Y ESTADO DE CONSERVACIÓN: en buen estado, 15.000$00 [quince mil escudos], del fondo antiguo"[45]. A pesar de la calidad e interés histórico-artístico de la obra, estos datos permanecen inalterables durante décadas, así como la duda respecto a la autoría de la obra y a la identidad del retratado, asunto resuelto posteriormente a través del recurso a la atribución[46], tanto en la paternidad y datación de la pintura como en la identificación del joven noble representado.

La participación en importantes exposiciones temporales tampoco contribuye en el mejor estudio y conocimiento del lienzo. Debo mencionar en este sentido dos ambiciosas exposiciones del siglo XX, en las que la no-inclusión y la inclusión de la pintura revelan, respectivamente, la duda o el desacuerdo con su catalogación oficial. Reflejo de la dificultad o desinterés en cuestionar, a partir de criterios objetivos y herramientas documentales, atribuciones basadas sobre todo en el testimonio del conde de Sabugosa y en análisis cuya fundamentación desconozco.

En marzo de 1942, la Academia Nacional de Bellas Artes de Lisboa presenta la exposición "Personajes portugueses del siglo XVII"[47], iniciativa conjunta de

Reynaldo dos Santos, Luís Keil[48], Gustavo de Matos Sequeira[49] y Luís de Ortigão Burnay[50], en la que figuraran 82 retratos a óleo y 46 retratos en miniatura, de colecciones privadas y públicas. La selección de obras fue concretada en pocos meses, al igual que la investigación paralela. Una investigación breve y diligente que acabó por omitir de la selección inicial el retrato del rey Don Sebastião del Palacio Nacional de Sintra, hecho bastante significativo[51]. Esta muestra dio origen a un catálogo ilustrado con una interesante introducción, donde se anuncia la presentación de obras y autores inéditos e informa que la mayor parte de los personajes expuestos habían sido identificados y que algunas autorías habían sido corregidas, reflejo del interés por abrir "nuevos y amplios horizontes a los estudiosos".[52]

En la década de 1980, también en Lisboa, el gobierno portugués inaugura la "XVII Exposición Europea de Arte, Ciencia y Cultura"[53], bajo el auspicio del Consejo de Europa, subordinada al tema "Los descubrimientos portugueses y la Europa del Renacimiento". La muestra, comisariada por Pedro Manuel Guedes de Passos Canavarro[54], estuvo abierta al público entre mayo y octubre de 1983 y se organizó en cinco núcleos expositivos, coordinados por especialistas de diversas áreas culturales, con sus respectivos catálogos. En el núcleo expuesto en el *Museu Nacional de Arte Antiga*, titulado "Los descubrimientos y el Renacimiento, formas de coincidencia y de cultura"[55], figuró el retrato del Palacio de Sintra [fig. 16]. La reducida ficha presente en el catálogo se limita a proporcionar los datos de inventario facilitados por el palacio: "ANTONIO MORO (?) (1517-1576) / Retrato de un Caballero - D. Sebastião (?) / Portugal, siglo XVI / Óleo sobre lienzo, 188 x 112 cm" [56]. El coordinador de este núcleo temático, Jorge Borges de Macedo[57], también colabora en el libro que complementa la exposición, junto a Sérgio Guimarães de Andrade[58], João Manuel Borges de Azevedo, Sylvie Deswarte[59], Rafael Moreira[60] y António Miguel Trigueiros[61]. Textos de corte ensayístico y fichas catalográficas actualizadas de todas las obras en exhibición conforman un catálogo en el que, sin embargo, no aparece ningún avance en el estudio de la pintura sintrense. En los campos descriptivos se continúa en la esfera de las atribuciones con interrogantes y sin base documental, aunque surge un dato curioso que no proviene del Palacio: la indicación de Portugal como local de producción del lienzo, quizá con la intención velada de hacerlo coincidir cronológicamente con la estancia de Moro y de sus colaboradores en la corte de



[fig. 16]
El retrato de la colección del Palacio Nacional de Sintra expuesto en el Museu Nacional de Arte Antiga, en el marco de la XVII Exposición Europea de Arte Ciencia y Cultura. 1983.

Cortesía del Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa

Don João III y Doña Catarina de Habsburgo, acaecida entre 1551-52 y 1553[62] con la misión de retratar a la familia real (Don Sebastião tenía en aquel tiempo alrededor de dos años de edad…), o con la idea de abrir el camino a otras autorías, tal vez la del hispanoportugués Alonso Sánchez Coello, discípulo de Moro que regresa a Portugal entre 1580 y 1582, en fecha exacta desconocida, o la del portugués Cristóvão de Morais, activo en la corte de Lisboa aproximadamente entre 1551 y 1571[63]. No obstante, ambas consideraciones son meras suposiciones.

A propósito de la presencia del retrato en la XVII Exposición Europea de Arte, Ciencia y Cultura, el historiador del arte Vitor Serrão[64] escribe lo siguiente en una crónica publicada en el semanario *Jornal de Sintra* de 30 de septiembre:

> [La] única pieza sintrense expuesta fue […] la gran pintura sobre lienzo que representa el Retrato de un Caballero de la Orden de Malta, que adorna la Sala de los Cisnes del Palacio Real. Esta composición es un elegante retrato de aparato, de índole aristocrática, bien caracterizado desde el punto de vista psicológico – trazos marcados de una ideología de poder, en la cabeza de recorte severo, en la coraza labrada, etc. – y en el naturalismo de los accesorios, particularmente bien ejecutados. […] es una pintura de mediados del siglo XVI, autoría del pintor neerlandés […] Antonio Moro […] un excelente retrato de caballero de cuerpo entero, cuya falta de identificación no le resta interés […].[65]

En el artículo también alude a Adriano de Gusmão[66] y su valoración respecto a la pintura: "Hace tiempo Adriano de Gusmão llamó la atención hacia esta pintura del siglo XVI, sugiriendo que, dadas las potencialidades del pincel, se estuviese ante la obra de un gran maestro [...]"[67]. Una escueta pero interesante referencia a la opinión experta de un reconocido historiador del arte que confirmaba la elevada calidad del trabajo pictórico, al margen de autorías e identificaciones.

A principios del siglo XXI, en visita al Palacio, Vitor Serrão afina su valoración sobre el posible autor del cuadro, afirmando que podría ser un seguidor de Antonio Moro. Y así, mediante la observación directa y opinión del experto, el registro de inventario de la pieza es actualizado. El lienzo es entonces atribuido a un retratista (desconocido) seguidor de Antonio Moro, fechable en la primera mitad del siglo XVI, y la figura representada (desconocida) se identifica con la designación "joven caballero".

En la segunda mitad del siglo XX y en los primeros años de la nueva centuria, la historiografía artística desarrollada en Portugal acerca de la pintura flamenca y española existente en las colecciones portuguesas no contribuye en el mejor conocimiento del retrato de Sintra. Hasta los historiadores del arte interesados en el retrato de corte y en los pintores activos en las cortes de los Habsburgo parecen olvidar el ejemplar sintrense en sus estudios[68]. De hecho, nada de especial sucederá hasta el 29 de noviembre de 2006, cuando, en el ámbito del II Coloquio de Historia del Arte del Palacio Nacional de Sintra, el historiador del arte Pedro Flor[69] presenta una comunicación titulada "Dos retratos de corte en el Palacio Nacional de Sintra", publicada en 2011 en la revista ARTIS, edición del Instituto de Historia del Arte de la Facultad de Letras de la Universidad de Lisboa[70]. De todas las conclusiones presentadas resultó una mudanza decisiva en el encuadre cronológico y artístico de la pintura, en la vinculación del caballero a la nobleza española adscrita a la orden militar de Calatrava y en las atribuciones de autoría que se venían discutiendo hasta ese momento, llegando incluso a proponer una hipótesis respecto a la identificación del personaje retratado. En este sentido, los argumentos defendidos tuvieron un fuerte impacto en la catalogación de la pintura, cuya actualización se basó en los datos y propuestas de dicha investigación: el caballero sería un noble perteneciente a la orden de Calatrava, retratado a la edad de 18 años[71], quizá Juan

Vivas de Cañamás, que accede a la Orden en 1586[72], a los 18 años; el autor sería uno de los pintores retratistas que colaboraron en el taller de Sánchez Coello, probablemente Juan Pantoja de la Cruz[73], activo durante los reinados de Felipe II (I de Portugal) y de Felipe III (II de Portugal); la datación de la pintura se situaría entre 1590 y 1600; y la procedencia de la pintura, adquisición de la reina Doña Maria Pia, podría ubicarse en Italia.

En consecuencia, el estudio de Pedro Flor – articulado en base a análisis de índole histórica, estilística e iconográfica – representó un importante avance en relación a los escasos juicios precedentes y, sin embargo, continuó a poner de manifiesto las dificultades e incertidumbres que rodean las atribuciones en materia de autoría y datación. Por otro lado, también faltaba recuperar y reconstruir la cronología del proceso de adquisición y la vía de llegada de la pintura; confirmar el supuesto papel de la reina Maria Pia como promotora de la compra; y exponer las razones de su incorporación en las colecciones reales como "Retrato del rey Don Sebastião".

Entre la presentación de la comunicación, en 2006, y su publicación en 2011, una de las grandes especialistas en la retratística cortesana de la época de Felipe II y de Felipe III, Maria Kusche[74], publica en España *Juan Pantoja de la Cruz y sus seguidores* (2007), estudio de consulta imprescindible para cualquier investigador interesado en la vida del pintor y en su obra, en el que actualiza y amplía su tesis de doctorado de 1961 (publicada en 1964) y pone en valor las figuras de Bartolomé González, Rodrigo de Villandrando y Andrés López Polanco, colaboradores de Pantoja que prolongan su estilo bien entrado el siglo XVII. En esta exhaustiva publicación son analizados centenas de retratos procedentes de colecciones públicas y privadas de todo el mundo, pero no de Portugal. Y de hecho, extraña que no exista mención alguna del cuadro del Palacio Nacional de Sintra ni en el libro de 2007 ni en el de 2003, este último dedicado a los primeros retratistas cortesanos de fines del XVI (Sánchez Coello, Sofonisba Anguisola, Jooris van der Straeten y Roland de Moys), aunque fuese tan solo para confirmar o rectificar las atribuciones defendidas y divulgadas por el propio Palacio Nacional de Sintra.

En relación a todo lo expuesto en el "Estado de la cuestión", es posible efectuar cuatro afirmaciones: hasta la fecha no existe ningún inventario o catálogo razonado que registre y examine la presencia de retratos de corte españoles en colecciones portuguesas; entre 1903 y 2016, las informaciones documentadas sobre el retrato de Sintra han sido bastante limitadas, siendo que el estudio de Pedro Flor (2006), con independencia de las incertezas que suscita, fue el primero que analizó la pintura con algún detenimiento desde el punto de vista formal, iconográfico y estilístico; la historiografía del arte en torno de la pintura española fuera de España no menciona el retrato sintrense, quizá por desconocimiento o, simplemente, porque no llega a ser considerado obra de artista español[75]; y, al margen del poco interés que ha despertado entre los investigadores, mucho hay que decir sobre el "Retrato de joven noble, caballero de la orden de Calatrava", pieza destacada de la colección de pintura del Palacio Nacional de Sintra.



NOTAS

1 Sabugosa, 1903: 159. Texto original: "Nas paredes ha varios quadros com retratos de personagens historicos, entre os quaes um pintado por Antonio Moro, que se diz representar El-Rei D. Sebastião, quadro que foi adquirido por Sua Magestade a Rainha D. Maria Pia. Alguns duvidam que represente este Rei, por ter ao pescoço a cruz de Calatrava."

2 Don Sebastião (1554-1578) era nieto del emperador Carlos V y de Isabel de Portugal por línea materna y de João III de Portugal y de Catarina de Austria por línea paterna. Este rey de la dinastía de Avis habita el Palacio de Sintra en varias ocasiones.

3 Concebida por deseo del monarca en el Real Palacio de Ajuda para la exhibición de su colección privada de pintura. La pinacoteca inaugura en 1867, aunque abre sus puertas al público sólo en 1869. Acerca de su formación, inventario y dispersión, véase Xavier, 2013.

4 Números de inventario PNS3636 y PNS3599, respectivamente.

5 En ninguna de las dos ediciones del catálogo de la Galería de Pintura (1869 y 1872) consta el susodicho retrato. De consulta esencial es el estudio del historiador del arte Hugo Xavier, que identifica la mayoría de las obras pertenecientes a la pinacoteca del rey Don Luís y reconstituye las principales etapas de su formación.

6 El retrato no aparece registrado en el inventario y tasación de los cuadros localizados en el Palacio da Ajuda en 1889 (31 de octubre), ni en los inventarios y particiones de los bienes existentes en los Reales Palacios hechas años después. Además de los dos inventarios referidos en nota siguiente, destaco otros tres documentos conservados en el Archivo del Palacio Nacional da Ajuda: *Inventario dos bens… existente em 31 d'Outubro de 1889 no Real Palacio de Cintra*, 25 de febrero de 1890, 5.1.20a; *Escritura de partilha parcial dos bens da herança… em 12 de Abril de 1897*, 1897, 9.5.1, cx. 1, doc. 38; y *Partilha final da parte por dividir da Herança… feita no 1º d'Abril de 1899*, 1899, 5.1.24.

Por otro lado, en la correspondencia del *Almoxarifado do Real Paço de Cintra* conservada en el archivo del Palacio Nacional de Sintra hay dos oficios que dan a conocer la existencia de inventarios realizados en el reinado de Don Luís I, todavía sin localizar o identificar, con diferentes propósitos: oficio de 23 de diciembre de 1885, enviado por el administrador de la "Fazenda da Caza Real", António José Duarte Nazareth, al *almoxarife* cesante, Feliciano José dos Reis, solicitando la entrega de un inventario de bienes actualizado a Maximiano Joaquim de Freitas, nuevo encargado del Palacio de Sintra a partir de diciembre de ese año, y el envío de una copia firmada por ambos *almoxarifes*; y oficio de 29 de enero de 1886, enviado por el administrador de la "Fazenda da Caza Real" a Maximiano Joaquim de Freitas, solicitando una relación pormenorizada de los objetos pertenecientes al Palacio de Sintra trasladados a los aposentos del rey Don Fernando, identificando, cuando sea posible, los objetos adquiridos antes y después del reinado de Doña Maria II.

Respecto al fallecimiento del rey Don Luís y la consecuente necesidad de inventariar los bienes muebles del Real Palacio sintrense como parte del proceso de inventario y tasación de los bienes integrantes de su herencia, repartidos en los varios palacios reales, también se refleja en la correspondencia entre la "Administração da Fazenda da Caza Real" y el *almoxarife* del Real Palacio de Sintra: oficio de 29 de septiembre de 1898, enviado por el administrador de la "Fazenda da Caza Real", Pedro Victor da Costa Sequeira, al *almoxarife* Maximiano Joaquim de Freitas, informando sobre la urgencia de elaborar una lista de los objetos existentes en el palacio, con el propósito de cotejarlos con los recogidos en el inventario posterior a la muerte del rey Don Luís. El procurador Señor Taveira y, tal vez, el *almoxarife* del Real Palacio da Ajuda (Joaquim Isidoro de Sousa), en conjunto con el *almoxarife* del Palacio de Sintra, serían los responsables de acometer dicha tarea; y oficio de 11 de noviembre de 1907, enviado por el *almoxarife* Jorge da Cruz Reis a Fernando Eduardo de Serpa Pimentel, último administrador general de la "Fazenda da Casa Real", en el cual se confirma que el inventario de bienes del Palacio de Sintra más reciente es el realizado con motivo de la muerte y reparto de herencia del rey Don Luís.

Agradezco a mi colega Cláudio Marques el ponerme al tanto de la información contenida en estos dos últimos oficios.

7 *Quadros do Real Paço de Ajuda 1889*, 4 de febrero de 1892, Arquivo do Palácio Nacional da Ajuda, Lisboa, 5.1.19; y *Quadros do Real Paço de Cintra 1889*, 2 de enero de 1892, Arquivo do Palácio Nacional da Ajuda, Lisboa, 5.1.21.

8 Arquivo do Palácio Nacional de Sintra.

9 Arquivo do Palácio Nacional de Sintra.

10 Hubert Vaffier (1834-1897). Industrial francés, miembro del Club Alpino Francés y de la Sociedad de Geografía de París.

11 *Real Paço de Cintra. Mobília, louças, pannos e mais artigos pertencentes a Sua Magestade A Rainha A Senhora D. Maria Pia. Salla dos Cysnes*, 1894, Arquivo do Palácio Nacional da Ajuda, Lisboa, 9.5.1, cx. 1, doc. 30. Texto original: "Salla dos Cisnes […] Um quadro grande a óleo com o retrato de D. Sebastião".

12 Arquivo do Palácio Nacional da Ajuda, Lisboa, 9.5.1, cx. 1.

13 *Almoxarifado do Palácio da Ajuda. Nota dos objectos que foram para o Palácio de Sintra*, 13 de julio de 1896, Arquivo do Palácio Nacional da Ajuda, Lisboa, 3.1.2, cx. 1, doc. 24.

Agradezco a Maria José Gaivão de Tavares, conservadora del Palacio Nacional de Ajuda, el haberme señalado la existencia de este documento.

14 *Relação dos quadros em 7 de Julho de 1898*, Arquivo do Palácio Nacional da Ajuda, Lisboa, 9.5.1, cx. 1, doc. 43. Texto original: "11 Um geometra 300.000 / 57 Retrato da Filha de Paulo Visconte 180.000 / 75 Vista d'um canal e um Castelo 72.000 / 137 Combate d'Arabes 200.000 / V.V. – D. Catharina Bragança 90.000 / 842.000".

Las iniciales V.V. corresponden al código o referencia asignada al retrato de Catarina de Bragança, probablemente el retrato enviado en 1937 a la embajada de Portugal en Londres. En este mismo documento se mencionan otros retratos de reyes, reinas y príncipes que formaban parte del conjunto denominado "Retratos de Familia", inventariados con iniciales en mayúscula, comenzando por la "A" y acabando en la "UUU". Dicho conjunto se encontraba en la llamada *Arrecadação do Piso Térreo*, en el ala norte del Real Palacio da Ajuda. Agradezco esta información a João Vaz, conservador de pintura del Palacio Nacional da Ajuda.

15 En una circular de 16 de abril de 1880 sobre el inventario de los bienes de la Corona y patrimonio regio, cuya ejecución debía realizarse en ese año, se determina que sean considerados bienes de la Corona los existentes hasta 1833 y bienes propios los adquiridos posteriormente. Esta anotación forma parte del grupo de oficios de interés para la Administración de la Casa Real, cuyo registro (ofício nº 107) puede ser consultado en *Assentos de ofícios enviados 1878-1881*, Arquivo do Palácio Nacional da Ajuda, Lisboa, 4.1.2.

16 *Partilha final da parte por dividir da Herança de Sua Magestade El-Rei O Senhor Dom Luiz 1º, comprehendendo todos os moveis, quadros, estatuas e mais objectos existentes nos Reaes Palacios d'Ajuda e Cintra, feita no 1º de Abril de 1899*, Arquivo do Palácio Nacional da Ajuda, Lisboa, 5.1.24.

17 *Relação de diversas pinturas do Palácio Real da Ajuda*, s.f., Arquivo do Palácio Nacional da Ajuda, Lisboa, 9.5.1, cx. 2, doc. 35. Texto original: "38 – Retrato de D. Sebastião – E. Hespanhola (Rainha)".

18 *Inventario Geral - Paço de Sintra*, s.f., Arquivo do Palácio Nacional da Ajuda, Lisboa, 8.6.1, doc 16. Texto: "Mobiliario 38:978750 / Pratas 2:563700 / Quadros a oleo e aguarelas, gravuras 1:709000 / 43:251450 [*réis*]".

19 *Inventario Geral - Paço de Sintra*, s.f., Arquivo do Palácio Nacional da Ajuda, Lisboa, 8.6.1, doc 16. Texto original: "Sala dos Cysnes [...] 1 Quadro a oleo retrato D. Sebastião – 135.000".

20 Tal vez en la llamada *arrecadação do piso térreo*, espacio destinado a almacén, situado en el ala norte del palacio. Una suerte de depósito de pintura para las piezas no expuestas, donde se guardaban obras de las antiguas colecciones reales y otras piezas mientras tanto adquiridas. Agradezco esta información a João Vaz, conservador de pintura del Palacio Nacional da Ajuda.

21 José de Figueiredo (1871-1937). Formado en Derecho en la Universidad de Coimbra, viaja a París en 1895, donde frecuenta los cursos libres de la Escuela del Louvre, visita museos y convive con eruditos, historiadores y artistas. En ese año se centra en el estudio del políptico de San Vicente, de Nuno Gonçalves, promoviendo su restauración, cuyo financiamiento corre a cargo del conde dos Olivais y Penha Longa. Publica numerosos libros dedicados al estudio de variados temas artísticos, sobre todo pintura portuguesa; escribe regularmente para periódicos y participa intensamente en la vida cultural lisboeta. Tras la implantación de la República, asume un papel clave en la definición de las políticas patrimoniales y museológicas del nuevo régimen. Nombrado director del nuevo *Museu Nacional de Arte Antiga* en 1911 y presidente de la Academia Nacional de Bellas Artes en 1932.

22 Figueiredo, 1908: 61.

23 La *Comissão de Arrolamento dos Paços Reais* fue creada por el Ministro de Finanzas del gobierno provisional, José Relvas, en octubre de 1910, con el objetivo de averiguar la propiedad de los bienes existentes en los palacios reales, detallando lo que era bien del Estado (Casa Real) y lo que pertenecía a la casa de Bragança. Esta comisión englobaba reputadas personalidades del medio patrimonial y artístico: António dos Santos Lucas (Presidente), Luciano Martins Freire, João Barreira, Columbano Bordalo Pinheiro, Anselmo Braancamp Freire, José de Figueiredo, Raul Lino, José Pessanha, Joaquim Freire dos Santos Calado y Ludgero Maria de Lima e Quina.

24 *Processo d'arrolamento ao Paço de Cintra. Direcção da Justiça - 2ª Repartição*, 7 de enero de 1911, Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Lisboa, Ministério da Fazenda, cx. 7805.

25 Este *arrolamento* es, probablemente, el enviado al Superintendente de los Palacios Nacionales el 6 de febrero de 1911. Se conserva otro ejemplar en Vila Viçosa, en el Arquivo Histórico da Casa de Bragança, destinado a los representantes legales del rey depuesto, Don Manuel II, para servir de base al largo y complicado proceso de reivindicaciones de bienes. La localización de estos documentos se debe a Maria de Jesus Monge, directora del Museo-Biblioteca de la Casa de Bragança.

26 *Auto de arrolamento do Paço de Cintra*, 12 de diciembre de 1910, Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Lisboa, Ministério da Fazenda, cx. 7805. Texto original: "Verba numero =71= Um quadro a oleo representando Filipe Terceiro d'Hespanha". La identificación del personaje retratado con Felipe III de España, aunque incorrecta, es un asunto de gran importancia, como se verá a lo largo del presente estudio.

27 *Ofício 344 - Relação de alterações feitas no arrolamento judicial dos bens moveis d'este Palacio*, 13 de febrero de 1917, Arquivo do Palácio Nacional de Sintra, Sintra, *Registo d'officios do Almoxarifado do Real Paço de Cintra, de 5 de Fevereiro de 1900 a 15 de Setembro de 1927*. Transcripción del oficio enviado por Jorge da Cruz Reis al Director de la *Fazenda Pública*, en el que se dice adjuntar duplicado del documento *Relação de alterações feitas no arrolamento judicial dos moveis d'este Palacio, concluido em Janeiro de 1911* (Arquivo do Palácio Nacional de Sintra, Sintra, *Correspondência/Ofícios 1910-1939*).

28 En 1944, el conservador Casimiro Gomes da Silva aumenta la relación de bienes de este "inventario", incluyendo todos aquellos que entraron a formar parte del acervo del Palacio Nacional de Sintra tras la conclusión del registro efectuado durante el periodo 1938-1941.

29 *Cadastro dos Bens do Domínio Público-Palácio Nacional de Sintra*, 1938, Arquivo do Palácio Nacional de Sintra, Sintra, *Cadastros 1938-1944*, f. 8v. Texto original: "Número de ordem" – "216"; "Descrição" – "Um quadro a oleo, retrato d'El-Rei Dom Sebastião"; "Valor" – "2000$00".

Esta iniciativa de la *Direcção-Geral da Fazenda Pública*, *Repartição de Património*, llevada a cabo a lo largo de varios años, comprendía, entre otros objetivos, el registro de todos los bienes de los museos y palacios nacionales portugueses.

30 *Inventário dos móveis existentes no Palácio Nacional de Sintra, feito no ano de mil, novecentos, quarenta e sete*, 1947, p. 34, Arquivo do Palácio Nacional de Sintra, Sintra. Texto original: "XXX-Sala dos cisnes [...] 617-0216 – Dito, D. Sebastião, corpo inteiro, armadura de gala (1,88 x 1,12), de António Moro, em bom estado, 15.000$00, do fundo antigo."

31 "[...] São peças que, se desaparecessem, ocasionariam, para o património do Estado, perdas verdadeiramente irremediáveis. [...]". Véase *Ofício 2253 - Livro 3 - Processo 13 - Palácio Nacional de Sintra*, 1 de enero de 1954, Arquivo Contemporâneo do Ministério das Finanças, Lisboa, *Movimentação de bens móveis artísticos*, Direcção-Geral da Fazenda Pública, cx. 002, pt. 26.

32 *Móveis, pertencentes ao fundo do Palácio Nacional de Sintra (Vila), cuja saída, em caso de emergência, por motivo de guerra, fica prevista, nos termos das circulares de 11 de Agosto e de 30 de Novembro de 1953, da Direcção do Museu Nacional de Arte Antiga*, 1 de enero de 1954, Arquivo Contemporâneo do Ministério das Finanças, Lisboa, *Movimentação de bens móveis artísticos*, Direcção-Geral da Fazenda Pública, cx. 002, pt. 26. Este documento es la relación de bienes muebles que el conservador envía junto al oficio citado en nota anterior. Texto original: "15–685–216–Dito D. Sebastião, armadura de gala, de Ant. Moro, 15.000$00."

33 Raul Lino (1879-1974). Jefe de la Repartición de Estudios y Obras en Monumentos de la *Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais* entre 1936 y 1949 y Superintendente Artístico de los Palacios Nacionales a partir de 1938, bajo la alzada de la *Direcção-Geral da Fazenda Pública*.

34 Ya en algunos guías turísticos de la segunda mitad del siglo XIX, sobre todo en aquellos dirigidos al público culto que pretendía visitar Portugal, se llega incluso a explicar cómo acceder al Palacio de Sintra durante los periodos de ausencia de la familia real, a través del *almoxarife*.

35 Publicación erudita de índole turístico-cultural (1924-1969), en portugués, cuyo contenido cubre Portugal de norte a sur. Se organiza en cinco volúmenes divididos en ocho tomos. El primer volumen (Lisboa y Alrededores), coordinado por Raul Proença, comprende 700 páginas y cuenta con la colaboración de 25 especialistas, de diversas áreas.
El texto dedicado al Palacio Real de Sintra es firmado por Reynaldo dos Santos.

36 Reynaldo dos Santos (1880-1970). Médico, profesor universitario, científico, escritor, historiador y crítico de arte. Su prolífica obra incluye alrededor de 400 estudios relacionados con la historia y la crítica de arte, versando sobre las más variadas formas de arte.

37 Santos, 1924: 495-496. "Visita-se [...] no fim os antigos aposentos do principe, ultimamente de D. Luís e de D. Maria Pia. [...] As obras de então transformaram os primitivos salões em pequenos compartimentos. Hoje só se visita a parte onde está instalado um pequeno museu com alguns quadros e tapeçarias. / A 1ª sala, que foi o quarto de dormir de D. Luís tem uma tapeçaria notável [...] É um belo Gobelin. Outra tapeçaria também francesa [...] tem um encanto um pouco afogado por aquela vizinhança mal escolhida. / Dos quadros da sala seguinte notemos um esboceto de Sequeira, e alguns retratos, como os de Catarina de Bragança [...], Paula Scarpia (?) [Paola Visconti] e um nobre do tempo de D. Sebastião, que não é, porém, o rei. Esta sala tem ainda uma decorativa tapeçaria do séc. XVIII. / O mais interessante deste corpo é, porém, a varanda ou loggia manuelina [...] olhando a serra, [...], com uma janella acairelada de alcachofras, virada ao nascente."

38 Joaquim Martins Teixeira de Carvalho (1861-1921). Médico, profesor, arqueólogo y crítico de arte.

39 Cardoso, 1930: 41. "Na terceira sala estão expostos, álem de um tapete representando os *Pescadores em Bloisfontaine*, vinte e dois quadros, entre os quais merecem ser citados: o retrato de D. Catarina de Bragança, feito por Godfrey Kneller, outro que se imagina ser de Ribera, representando Galileu, outro que se supõe ser o retrato de D. Sebastião e, finalmente, um esboço de Sequeira."

40 A título de ejemplo, en 1912 se comienzan a demoler los edificios otrora destinados a servicios anexos al palacio, que separaban la villa de la residencia regia; en 1921 tiene lugar la restauración de la decoración en talla dorada de la Sala de los Blasones; en 1922 se continúan a recuperar muros, paredes, cubiertas, suelos, puertas y jardines; en 1925 se inicia la reparación del pavimento de la Sala de los Cisnes y en 1928 comienza la restauración de las pinturas del techo.

41 Pessanha/Abreu, 1932.

42 *Ofício do Superintendente Artístico dos Palácios ao conservador do Palácio Nacional de Sintra*, 31 de diciembre de 1938, Arquivo do Palácio Nacional de Sintra, Sintra, *Correspondência 1910-1939*, n. 72.

43 En Sintra, el retrato se asocia casi siempre a la Sala de los Cisnes, pero durante algunos años, al parecer entre 1923 (fecha de la acuarela de Alberto de Sousa) y 1929-30 (fecha probable de la fotografía de la Sala de los Cisnes, de Marques Abreu), se ubica en la zona de los antiguos aposentos que fueron del rey D. Luís, en parte del espacio que hoy corresponde a la Sala Manuelina, que funcionaba como pequeña galería que reunía algo más de una veintena de cuadros. En 1932, el antiguo salón – Sala Manuelina – del piso noble del cuerpo manuelino presenta ya su traza original, aunque las obras de recuperación se prolongan durante más tiempo.

44 La ficha de inventario de la pintura (PNS3647) registra también las sucesivas ubicaciones del retrato en el palacio a lo largo del tiempo. El registro informático completo se encuentra alojado en el sistema integrado de documentación y gestión de colecciones museológicas MATRIZ. Su acceso *online* está disponible en MatrizNet, catálogo colectivo de los museos y palacios nacionales de Portugal.

45 Texto original: "N.º de ordem 385" – "N.º de Inventário 216" – "DESCRIÇÃO: Retrato a óleo, emoldurado, tela, D. Sebastião, corpo inteiro, armadura de gala, de António Moro" – "ÉPOCA: século XVI" – "ESTILO: espanhol" – "DIMENSÕES: 1,88 x 1,12" – "COLOCAÇÃO: Sala dos Cisnes" – "OBSERVAÇÕES E ESTADO DE CONSERVAÇÃO: em bom estado, 15.000$00, do fundo antigo".

46 En ficha de inventario posterior, probablemente de la década de 1970, se altera la información sobre la autoría del retrato, de "Antonio Moro" a "atribuido a Antonio Moro".

47 *Personagens portuguesas do século XVII. Exposição de Arte e Iconografia*, Palácio da Independência, Lisboa, marzo de 1942.

48 Conservador del Museu Nacional de Arte Antiga de Lisboa.

49 Periodista, político y escritor.

50 Pintor.

51 La Academia Nacional de Bellas Artes solicita en 1941 el préstamo temporal de dos pinturas pertenecientes a la colección del Palacio Nacional de Sintra: el retrato de Don Pedro II y el retrato de Don Sebastião. A finales del mismo año obtiene autorización superior para que ambos cuadros figuren en la exposición. *Carta de João Celestino Sampaio, Chefe da Repartição do Património, ao conservador do Palácio Nacional de Sintra, Jorge da Cruz Reis*, 13 diciembre 1941, Arquivo do Palácio Nacional de Sintra, Sintra, *Correspondência 1939-1945*.

52 Santos, 1942: 5-12. Véase el preámbulo del catálogo de la exposición, escrito por Reynaldo dos Santos, a la sazón Presidente de la Academia Nacional de Bellas Artes, en Lisboa.

53 *XVII Exposição Europeia de Arte Ciência e Cultura*.

54 Político, historiador y museólogo.

55 *As Descobertas e o Renascimento, formas de coincidência e de cultura*. Museu Nacional de Arte Antiga. Lisboa. Mayo-Octubre 1983.

56 Macedo, 1983: 199. Texto original: "ANTÓNIO MORO (?) (1517-1576) / Retrato de um Cavaleiro - D. Sebastião (?) / Portugal, séc. XVI / Óleo sobre tela, 188 x 112 cm".

57 Historiador y profesor universitario.

58 Conservador del *Museu Nacional de Arte Antiga*.

59 Historiadora del arte del Renacimiento.

60 Historiador del arte especializado en arquitectura y escultura renacentista.

61 Investigador especialista en numismática.

62 Sobre el viaje y permanencia de Antonio Moro y Alonso Sánchez Coello en Portugal véase Jordan, 1994: 31-78; Pérez de Tudela, 2016: 423-429.

63 Sobre el legado de Antonio Moro en la obra de Cristóvão de Morais véase Jordan, 1994: 105-115.

64 Vitor Serrão (n. 1952). Historiador del arte y comisario de exposiciones. Profesor catedrático de la Facultad de Letras de la Universidad de Lisboa, donde dirige la unidad de investigación *ARTIS-Instituto de História da Arte*. Su principal área de estudio es la Historia del Arte de la Edad Moderna, con especial interés en la pintura portuguesa de los siglos XVI, XVII y XVIII.

65 *Jornal de Sintra*, 30 septiembre 1983: 1, 6. Texto original: "[A] única peça sintrense exposta foi [...] a grande pintura sobre tela que representa o Retrato de um Cavaleiro da Ordem de Malta, que orna a Sala dos Cisnes do Paço Real. Esta composição é elegante retrato de aparato, de índole aristocrática, bem caracterizada sob o ponto de vista psicológico – traços vincados de uma ideologia de poder, na cabeça de recorte severo, na couraça lavrada, etc. – e quanto ao naturalismo dos acessórios, particularmente bem executados. [...] trata-se de uma pintura de meados do século XVI e da autoria do pintor neerlandês [...] António Moro [...] um excelente retrato de cavaleiro em corpo inteiro, a que a falta de identificação não retira interesse [...]".

66 Adriano de Gusmão (1908-1989). Investigador, historiador y crítico de arte, especializado en pintura renacentista portuguesa, fue uno de los fundadores de la Asociación Portuguesa de Museología y de la Sección portuguesa de la Asociación Internacional de Críticos de Arte. Director del *Museu Nacional Machado de Castro*, en Coimbra, entre 1975 y 1978. En 1963 colabora en el volumen dos de la publicación *Monumentos e edifícios notáveis do distrito de Lisboa*, dedicado a la zona Sintra-Oeiras-Cascais, destacando entre los cuadros del Palacio Nacional de Sintra "un buen retrato de un joven hidalgo con la cruz de Calatrava". Azevedo/Ferrão/Gusmão, 1963: 37.

67 *Jornal de Sintra*, 30 septiembre 1983: 6. Texto original: "Já Adriano de Gusmão chamara, em tempos, a atenção para esta pintura do século XVI, sugerindo que, dadas as potencialidades do pincel, se estivesse perante uma obra de mestre [...]".

68 Véase, por ejemplo, Reis Santos, 1953; França, 1981; Jordan, 1994; Kusche, 2003; 2007; Flor, 2006. Estudios de referencia en los que el retrato de Sintra ni siquiera es nombrado.

69 Pedro Flor (n. 1972). Historiador del arte y profesor universitario. Doctorado en Historia del Arte Moderno por la Universidade Aberta con la tesis *A arte do retrato em Portugal. Entre o fim da Idade Média e o Renascimento*, presentada en 2006 y publicada en 2010. Subdirector del Instituto de Historia del Arte de la Facultad de Ciencias Sociales y Humanas de la Universidade Nova de Lisboa.

70 Flor, 2011: 213-223.

71 En el ángulo inferior izquierdo puede leerse esta inscripción: "ÆTATIS SVÆ •18•"

72 Sobre los datos de Juan Vivas de Cañamás suministrados por Pedro Flor, véase Fernández Izquierdo, 1992: 221-225. Estudio indispensable sobre la orden militar de Calatrava en el siglo XVI y sus miembros. Respecto a Juan Vivas de Cañamás, el expediente de pruebas de ingreso en la Orden se desarrolla en 1586, recibiendo la concesión del hábito y siendo armado caballero en 1587.

73 Pedro Flor fue el primer investigador que relaciona directamente la pintura del Palacio Nacional de Sintra con Pantoja de la Cruz.

74 Maria Kusche (1927-2012). Historiadora del arte cuyo trabajo de investigación se desarrolla, en gran medida, al margen de universidades y museos. Licenciada por la Universidad Complutense de Madrid y doctorada por la Universidad de Bonn. Punto de referencia para los estudiosos del retrato de corte de los siglos XVI y XVII, escribe sobre este tema en numerosas revistas científicas, colabora en catálogos de importantes exposiciones y publica monografías en las que da a conocer a retratistas casi desconocidos, como Sofonisba Anguissola, abriendo nuevas líneas de investigación.

75 En 1958 el historiador y crítico de arte Juan Antonio Gaya Nuño (1913-1976) publica *La pintura española fuera de España. Historia y catálogo*, estudio esencial en el que elabora un estado de la cuestión sobre el tema tratado, analizando las causas de su dispersión y realizando un inventario de la pintura española en el exilio. Reúne un total de 3.150 pinturas, con sus respectivas fichas de registro, ingente labor realizada en un momento en el que era bastante difícil recopilar y verificar tal volumen de datos, en un momento en el que eran inimaginables las herramientas que hoy se asumen como inherentes al trabajo del investigador, como es el caso de internet y el acceso online a bases de datos de colecciones públicas y privadas de todo el mundo. Ninguna ficha se relaciona con el retrato de Sintra, aunque una de ellas sí hace referencia a otro retrato, en ese momento propiedad de Duveen Brothers (hoy en el Norton Simon Museum), cuya historia y efigiado son fundamentales en nuestro estudio.



COLECCIONES
EN FOCO

#01 / 2017

PALACIOS
NACIONALES
SINTRA QUELUZ PENA

IDENTIFICACIÓN DEL JOVEN CABALLERO

DE DON SEBASTIÃO, REY DE PORTUGAL, A CONDE DE SALDAÑA


VOLVER AL ÍNDICE

La tentativa de identificación del efigiado a través de la inscripción presente en el ángulo inferior izquierdo del lienzo [fig. 17] partía de una premisa que, como bien refirió Pedro Flor, podía ser una mera coincidencia. La atribución de identidad se fundamentaba en la posibilidad del retrato ser la celebración de un momento importante en la vida del caballero: el ingreso en la orden de Calatrava con 18 años. Y así, la identidad del joven calatravo fue vinculada por Pedro Flor, con las debidas reservas, a Juan Vivas de Cañamás.



ÆTATIS SVÆ·18·

[fig. 17]
Inscripción situada en la esquina inferior izquierda y reproducción de la misma a partir de un dibujo de Maria José Rosa. Sobre esta inscripción, que señala la edad de la figura retratada, se ve el número "456", correspondiente a un antiguo número de inventario.

Joan Vives de Canyamars (Valencia, ?-Sàsser, 1625), señor de la baronía de Benifairó de les Valls y Santa Coloma, recibe la merced de hábito el 25 de mayo de 1587 y, poco después, el 29 de mayo, es armado caballero. Embajador de Felipe III en Génova (aproximadamente entre 1602 y 1622) y virrey de Cerdeña (entre 1622 y 1625) durante el reinado de Felipe IV, su trayectoria al servicio de la corona destaca sobre todo por su papel de agente de la política española en Italia. Pese a la responsabilidad de sus funciones, Juan Vivas no llega a pertenecer al círculo inmediato de Felipe III, estrechamente vinculado a la alta nobleza cortesana, de modo que resulta difícil establecer una coincidencia temporal y de ubicación entre el caballero valenciano y Pantoja de la Cruz, pintor que consagra su obra fundamentalmente al retrato de la familia real y de las personas de estatus elevado que formaban parte del entramado familiar y político de la corte. Dicho de otra manera, si el embajador no era afín al ambiente de la corte española, difícilmente podría haberse hecho retratar por el pintor de cámara de Felipe II (entre 1596 y 1598) y de Felipe III (entre 1599 y 1608).

En cualquier caso, la prueba que evidencia la errónea identificación es el magnífico retrato de Diego Gómez de Sandoval y Rojas, firmado por Pantoja de la Cruz (c.1553-1608) y propiedad del Norton Simon Museum de Pasadena (California), uno de los museos privados más importantes de los Estados Unidos[76]. El historiador del arte Martin S. Soria identifica el personaje en 1954 [fig. 18], identidad aceptada desde entonces como válida. La conexión de este retrato con el de Sintra es bien patente, tanto en las proporciones y fisonomía del retratado como en el esquema de representación adoptado, cortesano y principesco, repitiendo de forma minuciosa la pose y todos los elementos de la indumentaria y de la escenografía [fig. 19, 20]. En este sentido, el estudio cruzado de ambas obras se revela fundamental, permitiendo conocer la secuencia de realización del retrato de Sintra y apreciar detalles del mismo que hasta ahora habían pasado desapercibidos o cuya lectura y comprensión no era fácil.

El retrato del Norton Simon Museum forma parte, seguramente, del vasto conjunto de obras de arte, procedentes de edificios palatinos y religiosos, que sale de España como consecuencia, sobre todo, de dos tipos de expolio: el saqueo bélico resultado de las invasiones napoleónicas, entre 1808 y 1812, y las exportaciones sin control propiciadas por *art dealers* nacionales y extranjeros de ética dudosa que, a lo largo del siglo XIX, supieron sacar provecho del caos y carencia económica del periodo post-napoleónico, de los conflictos civiles y del prolongado proceso de desamortización de bienes histórico-artísticos, en una España inestable y desordenada con una ineficaz legislación y actuación de salvaguarda y protección del patrimonio nacional. De este modo, se puede decir que, hasta las décadas iniciales del siglo XX, se desarrolla en España un ciclo de enajenación de obras de arte y de desmantelamiento de colecciones originales.

A partir de momento incierto y hasta la década de 1950, el cuadro del museo norteamericano es catalogado como retrato de Felipe III de España[77]. Los errores respecto a la identificación del personaje retratado eran bastante habituales durante el siglo XIX, a veces por intereses mercantiles, cuya perpetuación a lo largo del tiempo entorpeció la correcta catalogación y estudio de numerosos retratos de corte de la escuela española. Una realidad también patente en el retrato del Palacio Nacional de Sintra.

Copy

MICHIGAN STATE COLLEGE

East Lansing

Department of Art   August 28, 1954

Mr. B. S. Boggis
Duveen Brothers Inc.
18 East 79th Street
New York 21, N. Y.

Dear Mr. Boggis:

I have done some further searching on your portrait by Juan Pantoja de la Cruz and wonder whether the sitter might be Diego Gomez de Sandoval y Rojas, Count of Saldaña, and son of the all-powerful Duke of Lerma. As Lerma's son his grandmother was Isabel de Borja, daughter of St. Francis Borgia and great-grand-daughter of King Ferdinand the Catholic of Spain. This might explain the resemblance of the sitter to Spanish royalty. Saldaña's mother was Catalina de la Cerda, daughter of the Duke of Medinaceli and a descendent of Alfonso X, king of Castille, thus another royal link. The Count of Saldaña was encomendero mayor (Grand Master) of the Order of Calatrava, worn by the sitter in your Portrait. He married in 1603 (in effect or by proxy, I do not know which) Doña Luisa de Menchaca, heiress to the Dukes of Infantado.

Mendoza

Saldaña thus belonged to the highest Spanish nobility. His father, Lerma, had during the rule of Philip III (1598-1621) the position comparable to that of Richelieu, Mazarin, and later Bismarck and Mussolini.

I do not have the Count of Saldaña's birth and death date. These the Hispanic Society should be able to look up for you.

With kind regards,

Sincerely yours,

/s/ M. S. Soria

Martin S. Soria

P.S. Within the royal family, usually wearing the Golden Fleece, we have so far not found a candidate fitted by age. Outside the royal family, Saldaña was the highest placed Knight of Calatrava, the one nearest the throne, and thus the one most likely to be portrayed by the King's painter Pantoja.

[fig. 18]
Carta de Martin S. Soria a B. S. Boggis. 28 de agosto de 1954.

Cronológicamente el retrato del Norton Simon Museum es, en mi opinión, anterior al retrato objeto de estudio, pues mientras que el primero revela en el rostro el realismo y la vitalidad observables en los retratos al natural de la mano del maestro, el segundo exhibe un semblante algo más estereotipado, pero fiel al retrato de Pasadena. En el de Sintra, se mantiene la esencia y afabilidad de las facciones del rostro, aunque sin lograr que éste desempeñe el papel principal en el conjunto de elementos de la composición, compartiendo protagonismo con los colores, texturas y detalles de vestimenta y aderezos. Las diferencias entre ambas pinturas son



[fig. 19]

Retrato de Diego Gómez de Sandoval y Rojas, Conde de Saldaña

Pantoja de la Cruz. España, hacia 1598. Óleo sobre lienzo.
Norton Simon Museum, Pasadena, California.
Inv. F.1965.1.048.P

Datos extraídos de la actual entrada de catálogo de la pintura. En la esquina inferior izquierda del lienzo se ve el número "472" y, debajo, la firma del pintor: "Juan Pantoja de la †".



[fig. 19]
Retrato de Diego Gómez de Sandoval
Norton Simon Museum
Inv. F.1965.1.048.P



[fig. 20]
Retrato de Diego Gómez de Sandoval
Palacio Nacional de Sintra
Inv. PNS3647







[fig. 21]
Retratos de Diego Gómez de Sandoval. Detalle del rostro, en blanco y negro, y superposición al 50% de transparencia.
Norton Simon Museum, izquierda. Palacio Nacional de Sintra, centro. Superposición, derecha.

La comparación y fusión de ambas imágenes pone de manifiesto, por ejemplo, la semejanza en la estructura facial del joven noble. En el formato del rostro, en la frente alta y recta o en el perfilado de nariz, labios, orejas y mentón. Incluso el encendido rubor característico de la salud juvenil está presente en la tez de las dos caras.

mínimas, en pormenores sin gran impacto, como si el ejemplar de Sintra hubiese sido ejecutado a partir de una versión anterior que pudo servir de modelo, tomando como base de trabajo dibujos anteriores tomados del natural o un retrato de fácil acceso, de ahí tal vez esa sensación de menor naturalismo en la faz del retratado cuando comparadas las obras lado a lado [fig. 21]. En este sentido, considero la versión de los Estados Unidos un original (firmado), representación *ad vivum*[78], y la versión de Portugal una réplica[79] (no firmada), reproducción bastante exacta donde se aprecia un concepto diferente de rostro, algo más cercano a la idealización, práctica habitual en Pantoja según los destinatarios y fines del retrato. Respecto al hecho de la presencia y ausencia de la firma de Pantoja, respectivamente, se puede entender tanto desde la óptica de la diferente valoración en la época entre original y réplica como de la participación del maestro, total o parcial, en la ejecución de las pinturas, de modo que, en el caso de la réplica, es admisible pensar, por un lado, en la dificultad de retratar el modelo del natural y, por otro, en la posible participación de otro pintor, especialmente en periodos de gran actividad y en la producción tardía de Pantoja. Si, *de facto*, por algún motivo, el retrato del Palacio de Sintra contó con la intervención de un discípulo o colaborador, ello no merma el sello inconfundible del estilo del maestro. El refinado rubor del rostro, los delicados sombreados y los reflejos rubios del cabello, el sutil manejo del pincel para los detalles de la lechuguilla y de la armadura, o el suave modelado que sugiere la musculatura de las piernas – superando incluso la falta de corporeidad de las del original[80] – reflejan la maestría de su factura y sus grandes cualidades como retratista de corte.

Según Maria Kusche, "es el primer retrato conocido [...] del hijo segundo del Duque de Lerma [...] Lo retrata c.1598, después de que Felipe III, ya transformado en Rey, comenzara a repartir mercedes a la familia del Marqués de Denia, recién nombrado Duque de Lerma, elevando a este hijo a Gran Maestre de la Orden de Calatrava. Diego se casa en 1604 con la Condesa de Saldaña"[81]. Acerca de estas afirmaciones, conviene clarificar algunos aspectos:

- En enero de 1599 se cursa una petición de dispensa a la Santa Sede para que Don Diego pudiera recibir la mejor encomienda de Calatrava, pues lo impedía su corta edad (11 años)[82], con respuesta favorable por parte del papa Clemente VIII, en el mes de febrero[83]; el 13 de febrero Felipe III concede la real cédula de merced

de hábito y el 15 se inicia el expediente de información sobre la noble genealogía y limpieza de sangre del hijo del marqués de Denia[84]; las investigaciones hechas en Lisboa, Gandía, Madrid, Medinaceli y Lerma se prolongan durante la segunda mitad del mes de febrero y la totalidad del mes de marzo, teniendo como informantes a Don Francisco de Alfaro Osorio (procurador general de la orden de Calatrava) y al Doctor frey Agustín de Villafranca (superior del Sacro Convento de Calatrava); el expediente de información es aprobado por el Consejo de Órdenes, el 3 de mayo se emite la real provisión para que se le arme caballero y el 7 de mayo se emite otra que confirma el título de hábito concedido meses antes a don Diego (ahora con 12 años), requisito para poder acceder a la renta anual de 10.000 ducados derivada de la gran encomienda[85]; el 17 de mayo es armado caballero; el 9 de agosto se le otorga una real provisión de administración con goce de frutos de la encomienda mayor de Calatrava, por la cual su padre es el administrador de orden hasta don Diego alcanzar los 22 años, en virtud del anterior breve pontificio de dispensa por ser menor.

A partir de los datos considerados[86], la datación atribuida a la pintura en ningún caso puede contener el año 1598, ni se puede aplicar al retratado la dignidad de Gran Maestre, sino la de Comendador Mayor[87], pues la dignidad maestral, máxima autoridad de la orden de Calatrava, estaba en manos de la corona desde 1489, en tiempo de los Reyes Católicos.

- Francisco Gómez de Sandoval y Rojas, marqués de Denia y padre de Diego, obtiene el título de duque de Lerma el 11 de noviembre de 1599 y, por tanto, todavía no se puede hacer referencia al ducado de Lerma cuando su hijo es nombrado comendador mayor, aunque ya en aquel entonces detentase un poder formidable derivado de su íntima relación con Felipe III, orientando los designios del rey hacia sus propios intereses e iniciando una carrera de acumulación de prebendas y mercedes de todo tipo para él y su parentela.[88]

- Las capitulaciones matrimoniales entre Diego Gómez de Sandoval (16 años) y Luisa de Mendoza (21 años), condesa de Saldaña y sucesora de la sexta duquesa del Infantado, se firman en agosto de 1603. El desposorio se celebra la noche del 29 de agosto en la corte de Valladolid, con extraordinaria pompa, siendo padrinos los reyes, Felipe III y Margarita de Austria.[89]

BIOGRAFÍA

Diego Gómez de Sandoval y Rojas (Madrid, 1587-Madrid, 1632) es el segundogénito de Francisco Gómez de Sandoval y Rojas y de Catalina de la Cerda[90]. Recibe el sacramento del bautismo en la iglesia de Santiago, en Madrid, el 2 de mayo de 1587[91], lo que lleva a suponer que nace, seguramente, en abril.

Segundón de una familia de noble linaje castellano, desde muy joven conoce la trascendencia de la vida en la corte gracias a la fulgurante carrera palaciega de su padre, artífice de la recuperación del patrimonio e influencia cortesana que la casa de Sandoval otrora había llegado a poseer.

En 1599, a instancias de don Francisco y al favor de Felipe III, recibe la encomienda mayor de la orden de caballería de Calatrava; en 1603, merced a su matrimonio con Luisa de Mendoza, es designado gentilhombre de la cámara del rey; en 1607 se convierte en alguacil mayor de la corte, nuevamente instalada en Madrid; y en 1615 es nombrado caballerizo mayor para la Casa del Príncipe (Felipe IV).

El hijo del duque de Lerma, en cuanto miembro de un noble, poderoso y rico linaje, goza de abundantes recursos, provenientes sobre todo de los beneficios de su mejor encomienda, de la renta de mayorazgo que le asigna su padre cuando el matrimonio y de la generosa renta de su primera esposa, condesa de Saldaña y heredera de los estados y mayorazgos del ducado del Infantado. Esta fortuna le permite sustentar una corte de caballeros y gentileshombres, así como patrocinar a escritores como Luis Vélez de Guevara y Lope de Vega. El primero, en su opúsculo *Elogio del Iuramento del Serenísimo Príncipe don Felipe Domingo, Quarto deste nombre* (1608), dedica más de diez estrofas a la presencia de su mecenas en dicho juramento, llegando a sentenciar lo siguiente: "El mayor rey del mundo es el de España / Pues a pie lleva al Conde de Saldaña"[92]. El segundo le dedica el prólogo de su epopeya trágica *Ierusalen conquistada* (1609), elogiándolo como mecenas y bienhechor.

Gran aficionado a las Bellas Letras, por el año de 1606 funda una academia literaria, en cuyas veladas – celebradas con mayor o menor regularidad hasta cerca de 1612 – se leían versos de las mejores plumas de su tiempo, en presencia de literatos y eruditos, así como composiciones del propio conde de Saldaña y de otros jóvenes de la nobleza.

Su posición privilegiada comienza a palidecer a partir de 1618, cuando su padre es apartado de la corte, desplome que se hace todavía más notorio tras la muerte de su esposa en Madrid, en agosto del año siguiente, perdiendo así el conde consorte de Saldaña la posibilidad de convertirse en duque del Infantado. Diego Gómez de Sandoval se encontraba entonces en Lisboa, formando parte del séquito de nobles que acompaña a Felipe III y al príncipe heredero en la jornada a Portugal, último gran acontecimiento cortesano en el que participa, en calidad de caballerizo mayor del futuro Felipe IV. [fig. 22]

La cuantiosa herencia de los Mendoza pasa a sus hijos, Rodrigo y Catalina, de cuya tutoría se encarga la anciana duquesa, doña Ana, suegra de don Diego. Su primogénito, Rodrigo Díaz de Vivar y Mendoza, hereda en 1619 el condado de Saldaña al fallecer su madre y, en 1633, el ducado del Infantado por muerte de su abuela materna.

En abril de 1621, tras la muerte de Felipe III, el fin del valimiento de los Sandovales es ya un hecho[93]. A instancias del conde de Olivares, favorito de Felipe IV, se le priva de la encomienda mayor de Calatrava – su principal fuente de ingresos – y es destituido de todos los cargos y oficios cortesanos que ostentaba, convirtiéndose en el mero segundón de una casa nuevamente caída en desgracia, cuyos miembros son expulsados de la corte. Por orden del nuevo rey, el 21 de abril de 1621 casa en segundas nupcias con una dama de la corte llamada Mariana de Castilla y Córdoba, con quien venía manteniendo una relación ilícita. La desigual unión se celebra en el convento madrileño de las Descalzas Reales, de donde marcha a Pastrana y de ahí a servir en la guerra de Flandes, con sólo 6 mil ducados de renta. Años más tarde, el conde-duque de Olivares, valido del monarca, restituye a don Diego la encomienda mayor de Calatrava y el cargo de gentilhombre.

El 7 de diciembre de 1632 fallece en Madrid a los 45 años, víctima de una sangría. Su cuerpo es depositado en la capilla de la iglesia de San Francisco de Borja de la Casa Profesa de los Jesuitas en Madrid, cuya fundación a principios del siglo XVII se debió al deseo expreso del duque de Lerma, su padre. El último acto de presencia de Don Diego Gómez de Sandoval como caballero tiene lugar el día de su sepultura, pues es enterrado con la indumentaria y atributos que aparecen en el retrato del Palacio Nacional de Sintra, "vestido de caballero con su hábito de Calatrava en el pecho y espada y daga doradas".[94]

[fig. 22]
Reproducción de la firma autógrafa del Conde de Saldaña
a partir de una carta enviada desde Lisboa por Diego Gómez de Sandoval al Conde de Gondomar. Lisboa, 14 de noviembre de 1619.
Cortesía de la Real Biblioteca del Palacio Real de Madrid





Fotografía en blanco y negro del retrato adquirido en 1965 por el coleccionista Norton Simon a la firma Duveen Brothers Inc.
Taylor & Dull Photography, 980 Madison Ave., N.Y. 21.
¿1948-1962?

En 1600, el historiador Fray Prudencio de Sandoval, primo lejano del duque de Lerma, publica en Madrid una *Crónica del ínclito emperador de España Don Alonso VII*, dedicada a Felipe III y destinada a exaltar a las principales familias del reino, otorgando especial atención al linaje Sandoval, del que se dice ser descendiente de sangre real. En Valladolid presenta las dos partes de su *Historia de la vida y hechos del emperador Carlos V*, impresas en 1604 y 1606, en las que el cronista real destaca la carrera cortesana y militar de los Sandoval al servicio de varios monarcas.

Al margen de estas genealogías más o menos legendarias, realizadas bajo el patrocinio del propio duque de Lerma, el pasado histórico de Diego Gómez de Sandoval emparenta, en efecto, con distintas familias de la nobleza y realeza española y portuguesa, como se demuestra en el siguiente diagrama de parentesco.

Familia Noronha

Rama ilegítima de las Casas Reales de Portugal y de Castilla. Una de las familias nobles más importantes en los reinados de João I y Manuel I.

En la Sala de los Blasones del Palacio de Sintra, el primer escudo de armas que aparece en el nivel inferior de la cúpula, bajo los blasones de las dos hijas del rey Don Manuel, es el de los Noronhas. Este techo ochavado alberga un auténtico armorial, blasonado y pintado, de la alta nobleza portuguesa del primer cuarto del siglo XVI, en el que los escudos de las setenta y dos familias nobles más influyentes del reino circundan las armas del Rey y de sus ocho hijos, nacidos en su segundo matrimonio con la infanta María de Aragón, hija de los Reyes Católicos.



Escudo de armas de los Noronhas

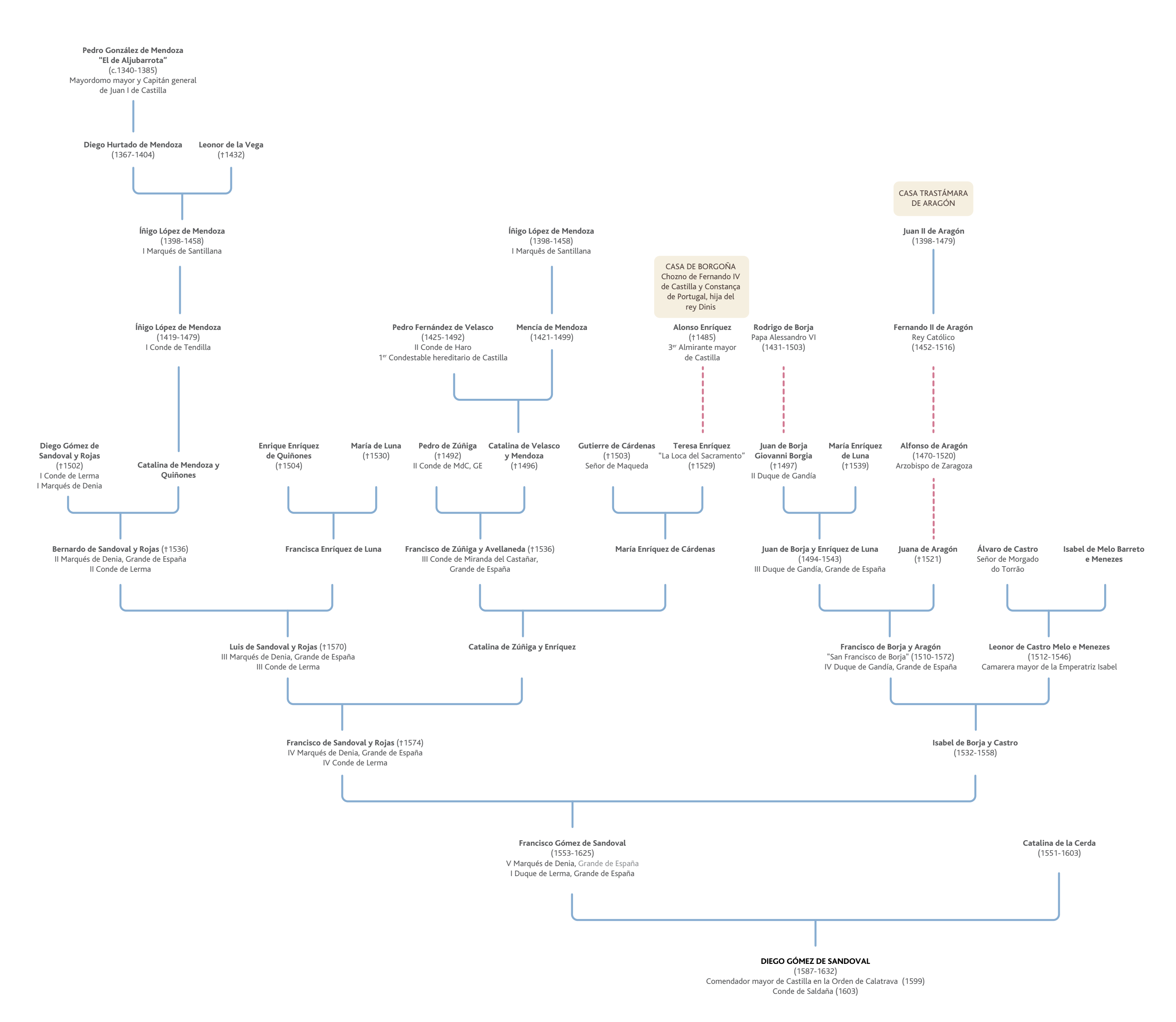
Pintura sobre tabla, siglo XVI
Palacio Nacional de Sintra
© PSML | Foto: EPI-Curso de Fotografia. Tiago Costa.

GENEALOGÍA ASCENDIENTE / Línea paterna

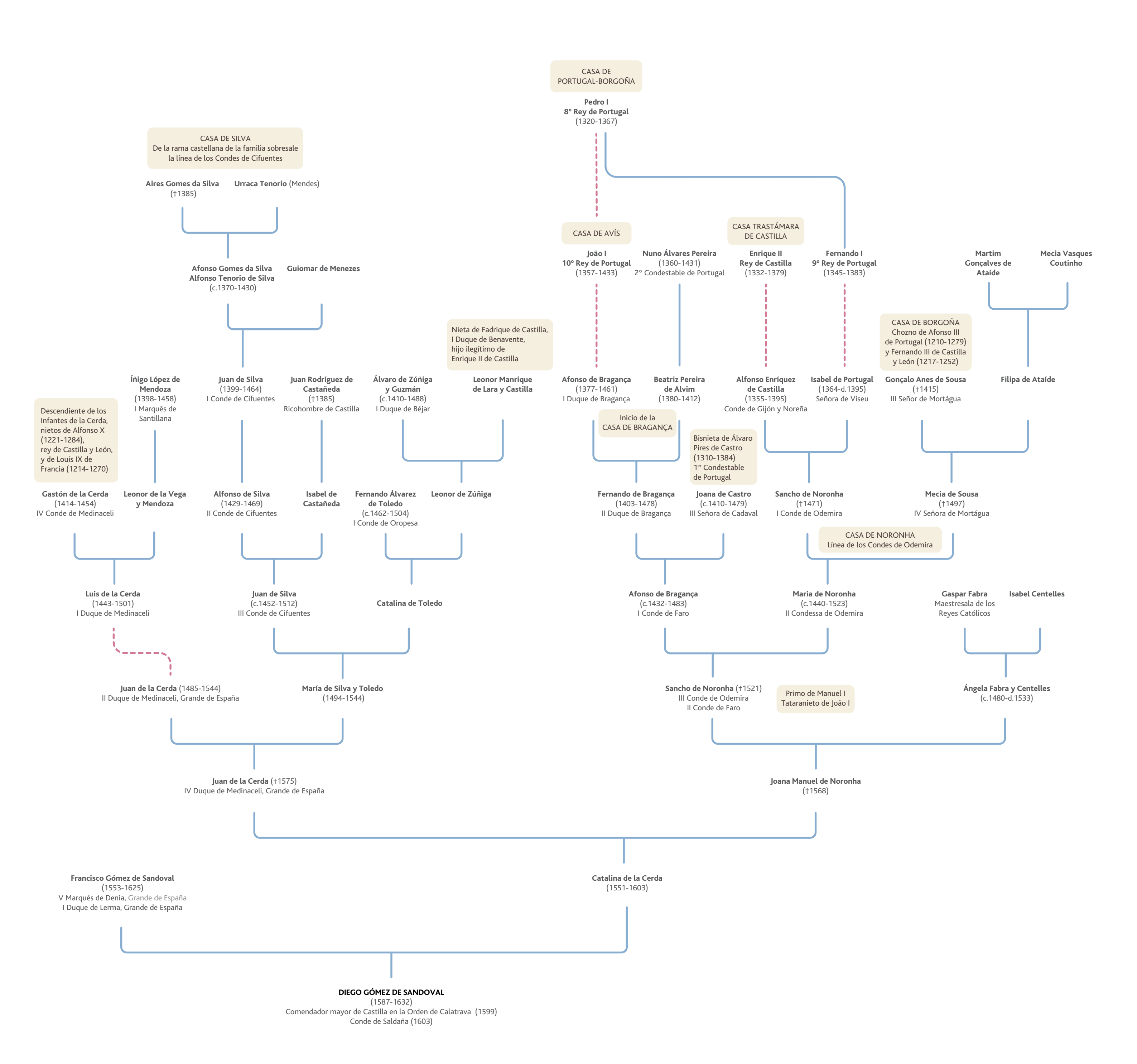
Símbolos:

Parentesco legítimo

Parentesco natural o ilegítimo



Fernando Montesinos (investigación) | Cláudio Marques (arquitectura) | Filipe Preto (diseño gráfico)


CASA DE PORTUGAL-BORGOÑA
Pedro I
8º Rey de Portugal
(1320-1367)
CASA DE SILVA
De la rama castellana de la familia sobresale la línea de los Condes de Cifuentes
Aires Gomes da Silva (†1385)
Urraca Tenorio (Mendes)
CASA DE AVÍS
CASA TRASTÁMARA DE CASTILLA
João I
10º Rey de Portugal
(1357-1433)
Nuno Álvares Pereira
(1360-1431)
2º Condestable de Portugal
Enrique II
Rey de Castilla
(1332-1379)
Fernando I
9º Rey de Portugal
(1345-1383)
Martim Gonçalves de Ataíde
Mecia Vasques Coutinho
Afonso Gomes da Silva
Alfonso Tenorio de Silva
(c.1370-1430)
Guiomar de Menezes
Nieta de Fadrique de Castilla, I Duque de Benavente, hijo ilegítimo de Enrique II de Castilla
CASA DE BORGOÑA
Chozno de Afonso III de Portugal (1210-1279) y Fernando III de Castilla y León (1217-1252)
Íñigo López de Mendoza
(1398-1458)
I Marquês de Santillana
Juan de Silva
(1399-1464)
I Conde de Cifuentes
Juan Rodríguez de Castañeda
(†1385)
Ricohombre de Castilla
Álvaro de Zúñiga y Guzmán
(c.1410-1488)
I Duque de Béjar
Leonor Manrique de Lara y Castilla
Afonso de Bragança
(1377-1461)
I Duque de Bragança
Beatriz Pereira de Alvim
(1380-1412)
Alfonso Enríquez de Castilla
(1355-1395)
Conde de Gijón y Noreña
Isabel de Portugal
(1364-d.1395)
Señora de Viseu
Gonçalo Anes de Sousa
(†1415)
III Señor de Mortágua
Filipa de Ataíde
Descendiente de los Infantes de la Cerda, nietos de Alfonso X (1221-1284), rey de Castilla y León, y de Louis IX de Francia (1214-1270)
Inicio de la CASA DE BRAGANÇA
Bisnieta de Álvaro Pires de Castro (1310-1384) 1er Condestable de Portugal
Gastón de la Cerda
(1414-1454)
IV Conde de Medinaceli
Leonor de la Vega y Mendoza
Alfonso de Silva
(1429-1469)
II Conde de Cifuentes
Isabel de Castañeda
Fernando Álvarez de Toledo
(c.1462-1504)
I Conde de Oropesa
Leonor de Zúñiga
Fernando de Bragança
(1403-1478)
II Duque de Bragança
Joana de Castro
(c.1410-1479)
III Señora de Cadaval
Sancho de Noronha
(†1471)
I Conde de Odemira
Mecia de Sousa
(†1497)
IV Señora de Mortágua
CASA DE NORONHA
Línea de los Condes de Odemira
Luis de la Cerda
(1443-1501)
I Duque de Medinaceli
Juan de Silva
(c.1452-1512)
III Conde de Cifuentes
Catalina de Toledo
Afonso de Bragança
(c.1432-1483)
I Conde de Faro
Maria de Noronha
(c.1440-1523)
II Condessa de Odemira
Gaspar Fabra
Maestresala de los Reyes Católicos
Isabel Centelles
Juan de la Cerda (1485-1544)
II Duque de Medinaceli, Grande de España
María de Silva y Toledo
(1494-1544)
Sancho de Noronha (†1521)
III Conde de Odemira
II Conde de Faro
Primo de Manuel I
Tataranieto de João I
Ángela Fabra y Centelles
(c.1480-d.1533)
Juan de la Cerda (†1575)
IV Duque de Medinaceli, Grande de España
Joana Manuel de Noronha
(†1568)
Francisco Gómez de Sandoval
(1553-1625)
V Marqués de Denia, Grande de España
I Duque de Lerma, Grande de España
Catalina de la Cerda
(1551-1603)
DIEGO GÓMEZ DE SANDOVAL
(1587-1632)
Comendador mayor de Castilla en la Orden de Calatrava (1599)
Conde de Saldaña (1603)

GENEALOGÍA

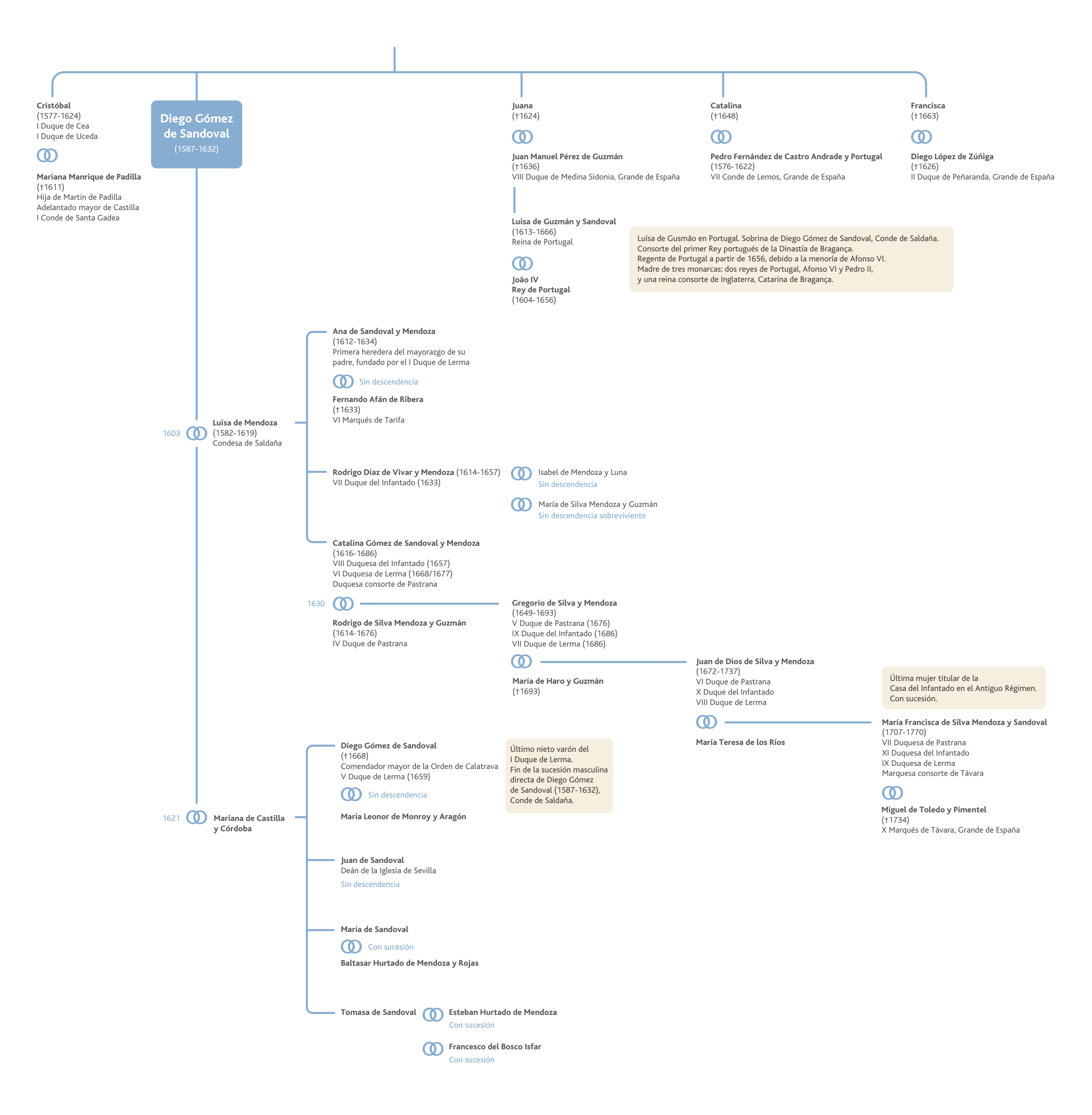
GENEALOGÍA DESCENDIENTE

Entre 1602 y 1603, el duque de Lerma, cabeza de la casa Sandoval, decide reorganizar el patrimonio familiar, vinculándolo a dos mayorazgos. El principal, configurado en torno al ducado de Lerma, para su primogénito Cristóbal, mientras el segundo, de nueva creación, se destina a su segundogénito, Diego. Este nuevo mayorazgo, de 20.000 ducados de renta, se funda para que su joven hijo lo recibiese en 1603 en el marco de la unión con la heredera del ducado del Infantado, Luisa de Mendoza, colofón del proceso de encumbramiento social de Diego, iniciado por el duque de Lerma en 1599, cuando obtiene para él la encomienda mayor de Castilla de la aristocrática orden de Calatrava.

Diego Gómez de Sandoval no llega a convertirse en VII duque del Infantado, pero sí su primogénito varón, Rodrigo Díaz de Vivar y Mendoza, primero de una nueva línea de la casa Sandoval integrada en la casa Mendoza-Infantado. Al no dejar descendencia, los títulos y patrimonio del Infantado pasan a su hermana Catalina, duquesa consorte de Pastrana, uniendo en sí y su descendencia los ducados del Infantado y de Lerma, junto con el de Pastrana por su matrimonio con el IV duque, Rodrigo de Silva y Mendoza.



GENEALOGÍA DESCENDIENTE



NOTAS

76 Según las informaciones suministradas por el Norton Simon Museum of Art, este retrato formó parte de la antigua Galeria Orléans: la colección de pintura reunida por el príncipe Philippe d'Orléans (1674-1723) entre 1700 y 1723, vendida por partes en 1792, en Londres, por el duque Louis Philippe Joseph d'Orléans (1747-1793). Sin embargo, considero que la referencia "antigua Galeria Orléans" también se puede relacionar con la Galería Española del rey Louis-Philippe I de Orléans (1773-1850), formada entre 1835 y 1837 a través del barón Taylor y vendida por sus hijos en 1853 en la casa de subastas londinense Christie & Manson. En cualquier caso, el retrato acaba por integrar la colección del comerciante y coleccionista inglés Hollingworth Magniac (1786-1867), expuesto en su residencia de Colworth, en Bedfordshire [adquirido probablemente en la década de 1850 ó 1860]. El 4 de julio de 1892 se subasta en Londres, en Christie, Manson & Woods, como retrato de Felipe III de España [Colworth Collection, lote 124]. La pintura permanecerá en Inglaterra, siendo comprada en momento incierto por E. C. Smith, continuando en poder de la familia Smith hasta el 13 de febrero de 1948, cuando Nancy Oswald Smith la vende en Christie's Londres [lote 39]. Es entonces adquirida por la firma Duveen Brothers, dedicada al comercio del arte, activa entre finales del siglo XIX y mediados del siglo XX, con sucursales en Londres, París y Nueva York. En 1965, el coleccionista americano Norton Simon adquiere a la firma la obra de Pantoja, ya identificada como retrato de Diego Gómez de Sandoval y Rojas, conde de Saldaña. La identificación se debe a Martin S. Soria (1911-1967), historiador del arte español nacionalizado estadounidense y profesor de la Universidad de Michigan. En carta del 28 de agosto de 1954 dirigida a Bertram S. Boggis, de Duveen Brothers Inc., Martin S. Soria corrige y fundamenta la identidad del personaje, tras una investigación iniciada en marzo o abril de ese año.

Agradezco al Norton Simon Museum Archives las informaciones suministradas y el acceso a dicha carta.

77 En la lista de pinturas de Pantoja de la Cruz incluida en *La pintura española fuera de España* (1958), la ficha nº 2125 registra un retrato de Felipe III, cuya descripción y datos concuerdan con el retrato que Norton Simon adquiere a Duveen Brothers Gallery en 1965. En el campo que informa sobre la localización del retrato se indica lo siguiente: "Nueva York, Duveen Brothers". Véase Gaya Nuño, 1958: 264.

78 Retrato *ad vivum* es el concebido por el pintor a partir del modelo directo, es decir, tomado del natural. El tratado *Do tirar polo natural* (Sobre el sacar del natural), escrito por Francisco de Holanda (1517-1584) entre 1548 y 1549, aborda este y otros asuntos relacionados con el arte del retrato. El texto es traducido al castellano por Manuel Dinis en 1563.

79 Respecto a los conceptos "original", "réplica", "copia" y "variación", sigo en líneas generales las categorías aplicadas por Maria Kusche en sus estudios sobre retratística. En este sentido, "original" tomado del natural es el retrato obra del maestro que capta la efigie del modelo directamente, mientras que "réplica" es el retrato obra del maestro, con posible colaboración de taller, que se atiene exactamente – o casi exactamente – a la primera versión de un determinado retrato, sin llegar a introducir variaciones. Entiendo por "copia" la reproducción de un retrato original ajeno. Incluyo también aquí las copias de retratos originales del maestro ejecutadas integralmente por colaboradores del taller.

80 El retrato de Sintra representa a Diego Gómez de Sandoval con dieciocho años, mostrando una complexión más fuerte respecto al retrato del Norton Simon Museum, propia de la edad, claramente visible en la musculatura de las piernas.

81 Kusche, 2007: 171.

82 De acuerdo a las definiciones o estatutos de la orden de Calatrava de 1576, todavía vigentes en 1599, era indispensable haber cumplido 10 años para recibir el hábito y 17 para acceder a una encomienda con el título de comendador. Gómez, 1576: 129. En 1599, para evitar someterse a este requisito, se solicita una autorización a Roma para adjudicar la encomienda mayor de Calatrava a favor de Diego Gómez de Sandoval, menor de edad, dispensa concedida seguramente, en opinión del historiador Francisco Fernández Izquierdo, mediante algún gran donativo, cuyo importe se desconoce. Fernández Izquierdo, 1992: 58.

83 Sobre la bula del papa Clemente VIII, véase *Colección don Luis de Salazar y Castro*, doc. I-31, f. 92-94, de 26 de febrero de 1599. Esta copia en castellano de la bula del Papa forma parte de la colección del cronista real vallisoletano, caballero de la orden de Calatrava, Luis de Salazar y Castro (1658-1734), conservada en la Real Academia de la Historia, en Madrid.

Véase también Cabrera de Córdoba [relación de 26 de febrero de 1599]: 10. En torno al 21 de febrero de 1599 ya era pública la solicitud de una dispensa a la Santa Sede para que Diego Gómez de Sandoval pudiera obtener la encomienda mayor de Calatrava. Así lo registra el historiador y cronista madrileño Luis Cabrera de Córdoba (1559-1623), cuya estrecha relación con la corte de los Austrias comienza en el reinado de Felipe II, ocupando varios cargos de responsabilidad. Permanece en El Escorial hasta 1599 y, a partir de 1603, se encuentra al servicio de la reina Margarita de Austria, consorte de Felipe III. Utilizo la edición de 1857, hecha en Madrid.

84 En este caso, el procedimiento administrativo de ingreso en la orden de Calatrava revela la circunstancia particular del hijo del favorito del rey, de modo que la fecha de concesión de merced de hábito y de encomienda es anterior a la fecha de conclusión del expediente de información, investigación necesaria para evaluar la idoneidad de don Diego como nuevo miembro de la orden. El rey, como máxima autoridad de la Corona y gran maestre de la orden, tenía el poder de autorizar el ingreso de nuevos miembros y de proveer encomiendas con anterioridad a la colación canónica, regulada por el derecho eclesiástico y por las reglas y definiciones de Calatrava. Sin duda, el ejemplo de don Diego es uno de los más exagerados, pues recibe la encomienda mayor directamente del rey, cuando todavía es menor de edad y antes de superar la investigación individual sobre su calidad como candidato.

85 Cabrera de Córdoba [relación de 17 de abril de 1599]: 10, 14. El cronista, en los meses de febrero y de abril, ya se refiere a Diego Gómez de Sandoval en calidad de comendador mayor de Calatrava, meses antes del título ser confirmado oficialmente por el Consejo de Órdenes.

86 Agradezco profundamente a Francisco Fernández Izquierdo, investigador científico y jefe del Departamento de Historia Moderna y Contemporánea del Instituto de Historia del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, la generosa ayuda e informaciones prestadas sobre la orden militar de Calatrava y sobre la figura de Diego Gómez de Sandoval. Los datos provistos proceden de sus trabajos publicados en el ámbito de las órdenes militares, de contactos directos con el autor y del siguiente expediente de información: *Diego Gomez de Sandoval, hijo del Marques de Denia*, 1599, Archivo Histórico Nacional, Madrid, *Sección de Órdenes Militares*, *Caballeros de Calatrava*, exp. 1072.

Véase también Fernández Izquierdo, 1992: 58, 307-308; 2005: 204, 212, 214, 225.

87 Principal dignidad de la Orden después de la del Maestre, ésta última en poder de Felipe III durante el proceso de concesión de la encomienda mayor de Calatrava al hijo segundo del entonces marqués de Denia.

88 A principios de 1599, Francisco Gómez de Sandoval y Rojas (1553-1625), quinto conde de Lerma y quinto marqués de Denia (Grande de España), es caballerizo mayor y sumiller de corps de Felipe III, comendador mayor de Castilla en la orden de Santiago y miembro de los Consejos de Estado y de Guerra. El 11 de noviembre de 1599 obtiene el título de duque de Lerma mediante real decreto. Privado de Felipe III, el valimiento del duque de Lerma representa el periodo de mayor apogeo político, económico y patrimonial de la casa de Sandoval, acaparando cargos, títulos, territorios y rentas de variada índole y extendiendo su poder más allá del ámbito cortesano. Una de las principales decisiones estratégicas que toma como valido de Felipe III es la sustitución de la mayoría del aparato cortesano y político-administrativo del reinado anterior, creando un equipo de colaboradores de su máxima confianza en el que incluye a gentes de su círculo más próximo, sobre todo familiares y amigos.

89 Luisa de Mendoza (1582-1619) era hija primogénita de Rodrigo de Mendoza y Ana de Mendoza. El matrimonio entre doña Luisa y Diego Gómez de Sandoval es deseado por el duque de Lerma desde el año 1600. Entre abril y junio de 1601 también se llega a hablar de la heredera del duque de Medinaceli como futura esposa de don Diego. El enlace con doña Luisa representa, para Lerma, la unión de la casa de Sandoval a los poderosos Mendoza del Infantado, linaje castellano de abolengo con Grandeza de España de primera creación, y para doña Ana el acceso privilegiado a los favores del valido del rey y, por ende, del propio rey. Cabrera de Córdoba: 64-65 [relación de 8 de abril de 1600], 100 [relación de 21 de abril de 1601], 106 [relación de 30 de junio de 1601], 184-185 [relación de 9 de agosto de 1603], 188 [relación de 6 de septiembre de 1603].

90 Catalina de la Cerda (1551-1603). Hija de Juan de la Cerda, duque de Medinaceli, y de Joana Manuel de Noronha (una de las nobles damas portuguesas que acompañaron a Isabel de Portugal, hija del rey Don Manuel y consorte del emperador Carlos V, en su viaje a Castilla), a su vez hija de Sancho de Noronha, conde de Odemira, y de Ángela Fabra y Centelles, dama de la reina Maria de Portugal, consorte de Don Manuel, y posterior camarera mayor de la emperatriz Isabel.

91 Respecto a la fecha de nacimiento de Diego Gómez de Sandoval (dato fundamental para conocer su edad cuando recibe el hábito y la encomienda mayor de la Orden) las informaciones son escasas y, en ocasiones, contradictorias. La información más reciente al respecto es dada por Santiago Martínez Hernández, profesor investigador de la Universidad Complutense de Madrid, en la entrada biográfica que hace de don Diego en el volumen 45 del *Diccionario Biográfico Español* de la Real Academia de la Historia. El autor sugiere el año 1587 como año de nacimiento, aunque no lo afirma. Véase Martínez Hernández, 2013: 979-980.

He seguido los datos extraídos de una fuente primaria principal, el expediente de pruebas de ingreso, en el cual se hace referencia al acta bautismal (fecha y lugar del bautismo) que permite deducir que, en febrero-marzo de 1599, cuando se efectúan las investigaciones para Calatrava, don Diego tenía 11 años: “En dos de mayo de mil y quinientos y ochenta y siete años, yo, el licenciado Martín Suárez Hurtado, cura propio desta iglesia de Señor Santiago de Madrid, baptizé a Diego Joseph Gaspar Luis, hijo del marqués de Denia y de doña Catalina de la Zerda, su mujer. [...] El licenciado Suárez Hurtado y el dicho licenciado Villarroel, juró in verbo sacerdotis ser el libro de los baptizados en la dicha iglesia y lo firmó”. Transcripción con grafía actualizada y abreviaturas desarrolladas, cortesía de Francisco Fernández Izquierdo. *Diego Gomez de Sandoval, hijo del Marques de Denia*, 1599, Archivo Histórico Nacional, Madrid, *Sección de Órdenes Militares*, *Caballeros de Calatrava*, exp. 1072, f. 6v.

92 Entrambasaguas, 1941: 165.

93 Cristóbal Gómez de Sandoval y Rojas (1577-1624), marqués de Cea desde 1599, duque de Cea desde 1604, duque de Uceda desde 1610, sumiller de corps y caballerizo mayor de Felipe III. Caballero de las órdenes de Santiago y Calatrava, recibe las encomiendas de Hornachos, Caravaca, Monreal y Bolaños. Primogénito y principal heredero del duque de Lerma, suplanta a su padre como valido de Felipe III durante un breve periodo de tiempo, a partir de 1618. Una vez muerto el rey, en 1621, el poderío de la casa de Sandoval desaparece totalmente. El reinado de Felipe IV representa el advenimiento de un nuevo valido (Gaspar de Guzmán, conde de Olivares) y la persecución de los Sandovales y de sus allegados.

94 Archivo Histórico de la Nobleza, Toledo, Osuna C.1775, D.7(3). Agradezco esta información a Miguel F. Gómez Vozmediano, Jefe de Sección del Archivo Histórico de la Nobleza.

Para la redacción de esta reseña biográfica me he basado, sobre todo, en las informaciones recogidas en las siguientes fuentes: Cabrera de Córdoba, 1599-1614; Gascón de Torquemada, 1600-1649; López de Haro, 1622; Núñez de Castro, 1653; Álvarez y Baena, 1789. También he consultado el expediente de información *Diego Gomez de Sandoval, hijo del Marques de Denia*, 1599, Archivo Histórico Nacional, Madrid, *Sección de Órdenes Militares*, *Caballeros de Calatrava*, exp. 1072.

Sobre la academia literaria del conde de Saldaña véase Pedraza Jiménez, 2010: 53-68.


456
ÆTATIS SVÆ·18·

PROPUESTA DE DATACIÓN

Respecto a la data de ejecución del retrato del Norton Simon Museum, hacia 1598 (determinada por la firma Duveen Brothers de acuerdo con las opiniones[95] de reputados expertos), es la que el museo acepta y hace oficial desde el momento en que el retrato entra en su colección de pintura. Maria Kusche recoge esta fecha y, sin cuestionarla, parte de una premisa que todavía no se ha podido demostrar, basada en la motivación del encargo: "posiblemente […] para celebrar su nueva dignidad."[96] El problema de esta datación atribuida reside, por un lado, en el hecho de la autora no haber tenido en cuenta el año de nacimiento de Diego Gómez de Sandoval (1587), probablemente por desconocimiento, y por otro, en la necesidad de profundizar en el contexto y origen del encargo. En este sentido, a partir de algunos hechos fundamentados es posible realizar algunas afirmaciones y proponer varias hipótesis:

- Su edad en 1599, cuando recibe la merced de hábito y de encomienda mayor, corresponde a 11 y 12 años, respectivamente. Sin embargo, en el rostro del retrato del museo americano nada denota esta temprana edad, todavía cercana a la niñez[97]. Todo lo contrario, lo que se aprecia es el semblante de un joven seguro de sí mismo, pintado con gran veracidad, ya en la pubertad[98]. Sabedor del poderío de su familia y de su entrada a la primera línea del complicado juego cortesano, de la mano de su padre[99]. Un juego en el que las responsabilidades dinásticas desempeñan un papel crucial, sobre todo la responsabilidad de contraer un matrimonio afortunado, con dos claros objetivos: fortalecer la posición del linaje mediante el vínculo a otra importante línea nobiliaria y garantizar su continuidad a través de descendencia.



[fig. 23]
Retrato de Francisco Gómez de Sandoval, I Duque de Lerma
Pantoja de la Cruz
España, 1602
Óleo sobre lienzo
Hospital de Tavera, Toledo
Fundación Casa Ducal de Medinaceli



[fig. 24]
Retrato de Catalina de la Cerda, I Duquesa de Lerma
Pantoja de la Cruz
España, 1602
Óleo sobre lienzo
Hospital de Tavera, Toledo
Fundación Casa Ducal de Medinaceli

Tal como menciono anteriormente, la fuente principal para situar la edad del personaje en 1599 es el expediente de pruebas de ingreso como caballero en la orden de Calatrava, o lo que es lo mismo, el expediente de información sobre la nobleza, limpieza de sangre y demás exigencias impuestas al candidato por los estatutos de la orden. El rigor de la investigación genealógica llevada a cabo permite confiar en la credibilidad de esta fuente de datación, de ahí que resulte poco probable que el retrato del Norton Simon Museum se ejecutase en 1599, pues la edad que aparenta el modelo es superior a los 11 ó 12 años, en torno a los 16.
De ser así, la fecha de ejecución rondaría el año 1603, cercana a los primeros retratos conocidos de los duques de Lerma, obra de Pantoja de la Cruz[100] [fig. 23, 24],

y con la cada vez más activa y estratégica determinación en hacer sobresalir a don Diego en el entramado y ceremonial de la corte, hasta convertirlo en una pieza clave de la ambiciosa política de alianzas del duque de Lerma, basada en la concertación estratégica de los matrimonios de su parentela[101], con el objetivo de incrementar el poder y prestigio de la casa de Sandoval. En virtud de esta línea de pensamiento, se refuerza la idea del retrato ser un encargo cercano al enlace con doña Luisa de Mendoza, entendiéndolo como parte integrante del proceso de fabricación y proyección de la imagen cortesana del duque de Lerma y de su familia, a través de la apropiación de atributos y modelos de representación propios de la casa real, al servicio de la validación y propaganda de su lugar preferente en el entorno del rey y en el gobierno de la monarquía. Y, en efecto, la construcción pictórica de las aspiraciones y logros del duque de Lerma no se manifiesta tan solo en sus retratos de aparato, sino también en los de su hijo segundo, cuyo encumbramiento a la cúspide de la alta nobleza cortesana se torna un hecho consumado en 1603, gracias a su unión matrimonial con la condesa de Saldaña.[102]

• Diego Gómez de Sandoval debió de valorar los retratos que Pantoja pinta para su familia y, especialmente, el retrato de cuerpo entero que lo representa con arnés ecuestre de parada, pues se sabe que el pintor llega a realizar, por lo menos, otro retrato de estas características, seguramente la pintura que hoy se encuentra en el Palacio Nacional de Sintra. De hecho, el último testamento de Pantoja[103], de 7 de octubre de 1608, demuestra que sigue trabajando para el hijo segundo del duque de Lerma: "declaro que tengo una libranza del señor conde de Saldaña para fin de abril del año que viene de seiscientos y nuebe [1609], de tres mil y duzientos reales, y entre en ellos su retrato, el que esta por acabar; si le quisieren pagar por entero, si no su señoria quite lo que fuere servido y se cobre la libranza que esta sobre el administrador de su encomienda y acetada". Pantoja fallece el 26 de octubre del mismo año y en el inventario de la casa y taller del artista[104], de 3 de noviembre, se detallan, entre otros bienes, todas las pinturas que todavía se encontraban en el obrador, mencionando de nuevo al hijo de Lerma: "Mas un retrato entero del conde de Saldaña". A juzgar por la proximidad de fechas entre ambos documentos lo más probable sea tratarse de la misma pintura.

Partiendo de estos datos y del año de nacimiento de don Diego (1587), considero creíble pensar que el retrato de Sintra sea el que se menciona en la documentación de 1608 y, en consecuencia, la inscripción presente en la esquina inferior izquierda ("ÆTATIS SVÆ •18•") sitúa el encargo del retrato hacia 1605, curiosamente la datación sugerida por Martin S. Soria en mayo de 1954 para el retrato propiedad de Duveen Brothers, posteriormente adquirido por el coleccionista Norton Simon. De confirmarse esta propuesta de datación, se estaría ante un encargo viejo que permanece en poder de Pantoja durante años sin llegar a su destinatario, lo que era bastante habitual, resultado por un lado de la gran demanda del pincel del artista, viéndose obligado a delegar parte de la ejecución de los retratos a su taller, y por otro consecuencia de la demora en el pago de los encargos, incluso en el caso de clientes como la familia real y los Sandovales. Al morir Pantoja, el número de retratos sin entregar era considerable, entre ellos varios del duque de Lerma y de sus familiares, incluyendo el retrato del conde de Saldaña, antes referido, posiblemente ya concluido, pues el documento de 3 de noviembre de 1608 no añade nada que haga pensar lo contrario.

• Desde un punto de vista formal y retórico, el retrato del Norton Simon Museum es bastante próximo del retrato del duque de Lerma de la Fundación Casa Ducal de Medinaceli (1602). De hecho, el retrato de don Diego no se puede entender sin tener en cuenta la gran campaña de promoción personal y política auspiciada por el duque, de especial intensidad durante la permanencia de la corte en Valladolid (1601-1606), en la que imágenes, símbolos, literatura y ceremonial sirvieron, por un lado, a la proyección de la primacía de su persona y linaje entre la aristocracia nobiliaria y, por otro, a la legitimación de su posición como único favorito del rey. En la construcción de este discurso de poder desempeñó un importante papel la concepción de imágenes oficiales – públicas y cortesanas – y eso es, precisamente, lo que representa el retrato del museo estadounidense: la imagen oficial de un "príncipe" de la casa Sandoval. Y no cualquier príncipe de la alta nobleza, sino el hijo del valido, cabeza de la estructura de gobierno al servicio del monarca y de la monarquía, por quien pasaban todos los asuntos relacionados con el ejercicio directo del poder y con la concesión de cargos y mercedes. Una imagen de poder en clave de propaganda y persuasión nobiliarias, próxima a su matrimonio con la sucesora del Infantado, que fija los rasgos juveniles y el estatuto elevado del efigiado

para transmitirlos, en contexto palaciego y cortesano, a un público específico, en el que se incluye muy especialmente a los Grandes de la nobleza castellana. Una acción encuadrada en una de las principales líneas de actuación del duque de Lerma durante su valimiento: atraer por todos los medios a los grandes linajes y crear una única facción nobiliario-cortesana bajo su liderazgo. Y esta estrategia política, recordemos, requería emparentar con las casas más ricas, antiguas y prestigiosas, usando para ello a hijos y parientes en alianzas matrimoniales.

Según testimonios históricos[105], Diego Gómez de Sandoval era "bello de rostro y de agradable apostura, unido todo a un carácter simpático y atrayente"[106], cualidades admirablemente captadas por Pantoja. En 1617, el poeta y dramaturgo Lope de Vega confirma esta descripción cuando se refiere en una carta a don Diego como "un retrato de su padre, discreto, amoroso, cortés, dulce, afable y digno de particular consideración".[107]

Pantoja, al presentarlo como Comendador Mayor de la Orden de Calatrava exalta la pureza y antigüedad de su sangre, es decir, de su noble genealogía, así como su rango de caballero cristiano o *miles Christi*[108], a su vez evocador del glorioso pasado guerrero de los Sandovales al servicio de los reyes durante la Reconquista[109]. Si a través de su imagen como caballero calatravo el joven noble afirma el alto valor del linaje al que pertenece, al ser representado mediante fórmulas canónicas de la dinastía reinante manifiesta su estrecha cercanía al rey, cuyo favor consiente que don Diego sea retratado en tonos principescos[110], con toda la significación cortesana que esa gracia regia conlleva. Un inteligente ejercicio de representación que inhibe cualquier idea que traiga a la memoria su situación de segundón y que transmite una imagen acorde a su estatus de miembro de una gran casa, merecedora de los títulos, privilegios y cargos que ostenta.

• Si bien es cierto que no se conoce documento alguno que permita identificar el promotor del retrato y los propósitos exactos del mismo, parece lógico pensar en el duque de Lerma como comitente, coincidiendo con la estancia de la corte de Felipe III en Valladolid entre enero de 1601 y febrero de 1606[111]. La transferencia de la capitalidad de la Monarquía Hispánica de Madrid a Valladolid constituye la máxima evidencia de su influencia sobre el rey y de su autoridad en la corte.

Valladolid era la ciudad de Lerma y él era, *de facto*, quien poseía el control sobre los asuntos y mecanismos de la corona. El retrato de don Diego adquiere pleno sentido en el contexto de esas circunstancias específicas. No me cabe duda que su función principal fue propagandística, parte de la estrategia de comunicación que busca ensalzar al duque y a su familia, cuyo poder, aunque emana del propio rey, también necesita de vínculos matrimoniales y de amistad para mantener su dominio sobre las diferentes corrientes cortesanas y para alcanzar sus intereses personales. Aquí importa recordar la ambicionada unión de la casa de Sandoval con la grande y poderosa casa del Infantado, pues se sabe que el duque de Lerma tuvo varios encuentros con los duques del Infantado, con el fin de casar a su jovencísimo hijo con la sucesora de una de las familias nobles castellanas de mayor raigambre. En este sentido, el retrato en cuestión, lejos de ser una simple representación del aspecto o reciente dignidad militar del segundogénito del valido, ofrece una imagen de poder codificada en la que nada es accesorio o aleatorio. Todos y cada uno de los elementos que la constituyen están perfectamente pensados, dotados de un sentido que trasciende lo conmemorativo o el sentido genealógico característico de las galerías de retratos familiares. Lo que transmite de forma escenográfica, a la manera de los príncipes armados de la casa de Austria[112], es el alto nivel de la estirpe de don Diego, comendador mayor de la antigua y aristocrática orden de Calatrava e hijo del favorito del rey. Por consiguiente, su privilegiada situación cortesana era incontestable, haciéndolo merecedor de una esposa a la altura de sus circunstancias y de las expectativas de su padre, pese a no ser primogénito. El hecho de ser segundón era, desde el punto de vista socio-económico y jurídico, un punto débil que convenía enmendar. De ahí que el duque, entre 1602 y 1603 adquiera varias propiedades cercanas a Madrid, en aras de fundar un mayorazgo a favor de don Diego y tornarlo beneficiario de una renta de 20.000 ducados (5.000 acaban incorporados al ducado del Infantado), al margen de los 10.000 ducados de renta anual de la mejor encomienda de Calatrava. Sin olvidar el honor de ser el titular de la compañía de arcabuceros a caballo asignada a la protección del capitán general de la caballería y el prestigio asociado a su oficio de gentilhombre de la cámara de su majestad, resultado de su enlace con Luisa de Mendoza. Todo con el objetivo de proveerle de bienes y rentas propias que asegurasen su posición en la

corte y su pertenencia al selecto círculo de la alta nobleza, circunstancia necesaria para que, en primer lugar, fuese considerado como candidato a tener en cuenta en el "mercado" matrimonial de los Grandes del reino. Así, se tornaba viable el poder llevar a cabo una alianza ventajosa que sirviese a los intereses de la casa de Sandoval, aunque para ello se tuviese que recurrir también a la concesión de oficios y cargos palaciegos como herramienta de persuasión.[113]

Las primeras noticias sobre los contactos entre el duque de Lerma y la casa del Infantado con el objetivo de llegar a un acuerdo matrimonial surgen en abril de 1600. Íñigo López de Mendoza, quinto duque del Infantado, no desea conceder la mano de su nieta y sucesora, incluso a pesar de la intervención personal de Felipe III en mayo de 1601. Así, entre abril de 1601 – en agosto del mismo año fallece el quinto duque del Infantado – y junio de 1602 se rumorea en la corte sobre el posible enlace con la primogénita y heredera del duque de Medinaceli. No obstante, en 1603, tras una minuciosa negociación gestionada por el duque de Lerma – a través de Pedro Franqueza[114] – y los duques del Infantado, los Sandovales se unen al fin a los Mendoza, casa con Grandeza de Primera Creación[115]. Las capitulaciones matrimoniales entre Diego Gómez de Sandoval y Luisa de Mendoza se acuerdan durante el mes de agosto. El enlace se celebra el 29 de agosto en el Palacio Real de Valladolid.

Las condiciones establecidas en los esponsales son recogidas en varias fuentes de época[116], ilustrativas del firme deseo de Lerma en sellar un matrimonio que representaba el culmen de la promoción de su hijo. Hasta tal punto que llega incluso a comprometerse con la entrega de 100.000 ducados en el supuesto caso de la pareja no proveer descendencia a la casa del Infantado. También se observa en el acuerdo matrimonial la práctica de cambiar el nombre al variar las circunstancias de una de las personas: por ejemplo, mejor posición y consideración social. De hecho, una de las cláusulas de los esponsales para permitir el enlace y para que el matrimonio pudiera percibir las rentas del mayorazgo de la condesa de Saldaña fue la mudanza del apellido familiar de don Diego, de Gómez de Sandoval para Hurtado de Mendoza.

Por tanto, analizar el retrato del museo de Pasadena desde esta perspectiva, en el contexto de este significativo enlace y de una estrategia de construcción y exhibición de una determinada imagen de poder, permite desentrañar en parte las motivaciones del encargo, así como sus significados. Este es también el mejor camino para la lectura detenida de los aspectos iconográficos y recursos expresivos del retrato de la colección del Palacio Nacional de Sintra.

..... § .....

NOTAS

95 R[obert] Langton Douglas (c.1598, en carta de 10 de febrero de 1949), antiguo director de la National Gallery de Irlanda, profesor universitario, historiador del arte, marchante y colaborador de Duveen Art Galleries, en Nueva York, a partir de la década de 1940; Martin S. Soria (c.1605, en carta de 10 de mayo de 1954), profesor del departamento de Arte de la Universidad de Michigan; y Manuel Lorente (c.1590, en carta de 17 de mayo de 1954), conservador adjunto del Museo del Prado. Véase *Files regarding works of art: Pantoja de la Cruz, Philip III of Spain*, 1948-1954, The Getty Research Institute, Los Angeles, 960015 (bx.271, f.7). Disponible en base de datos "Duveen Brothers records 1876-1981", en http://hdl.handle.net/10020/960015b271f007.

96 Kusche, 2007: 171.

97 Historiadores españoles del siglo XVI como el humanista Pedro Mexia y el teólogo franciscano Juan de Pineda proponen el fin de la niñez a la edad de 14 años. Véase Mexia, 1602 [1540]: 157-163. Pineda, 1589: XXII, 45.

98 Pubertad como sinónimo de adolescencia. En la *Silva de varia leccion* de Pedro Mexia, una de las misceláneas de carácter enciclopédico de mayor difusión y éxito editorial en la Europa del siglo XVI, se habla de la división de la vida del hombre en varias etapas, según las doctrinas de varios astrólogos, filósofos, médicos y poetas. La adolescencia es entendida para algunos como el período que sucede a la niñez, a partir de los 15 años, cuando el hombre ya es apto para casarse y generar descendencia, mientras que para otros la niñez se extiende hasta los 17 años. De hecho, 16 años es la edad en que muchos miembros de la alta nobleza acceden al matrimonio, como es el caso del quinto y séptimo duque del Infantado, suegro y primogénito de Diego Gómez de Sandoval, respectivamente.

99 El primer gran acontecimiento en el que participa como comendador mayor de Calatrava, todavía en edad temprana, se relaciona con la comitiva del marqués de Denia que parte hacia territorio valenciano el 29 de marzo de 1599 para recibir a Margarita de Austria, esposa de Felipe III. Participa también en la solemne entrada pública de la reina en la ciudad de Valencia, escenario de la ratificación de los desposorios reales, que tiene lugar el 18 de abril, con pompa y majestad, cuyos festejos incluyeron abundantes saraos, torneos y todo tipo de entretenimientos. Numerosas comitivas nobiliarias asistieron al suceso, destacando la del quinto duque del Infantado, Íñigo López de Mendoza, abuelo de la futura esposa de Diego Gómez de Sandoval. Fuentes de época informan que la reina, antes de atravesar la Puerta de Serranos y realizar su entrada triunfal, se detiene y monta "una hacanea riquísimamente aderezada, con sillón de oro y gualdrapa de terciopelo bordada, vestida de saya grande de tela de plata bordada de oro y perlas de matices. Llevábale la falda Diego Gómez de Sandoval, comendador mayor de Calatrava, hijo del Marqués de Denia, y los caballerizos del Rey nuestro señor á los lados. [...] Y así entraron en la ciudad á las doce del dia, detrás de S.M.". Véase la *Relación de los casamientos del Rey nuestro Señor con la Reina Doña Margarita nuestra Señora, y de los Señores Archiduques Alberto é Infanta Doña Isabel*, una de las relaciones sueltas [de sucesos políticos] impresas en Sevilla por Rodrigo de Cabrera a finales del siglo XVI, durante el reinado de Felipe III. Utilizo la transcripción de la edición digital a partir del *Boletín de la Real Academia de la Historia*, tomo XLIX, cuaderno I, julio 1906. Rodríguez Villa, 1906: 21-27.

Respecto a la excesiva juventud de don Diego y los problemas de protocolo derivados, merece la pena resaltar su papel en el capítulo general conjunto de las órdenes de Calatrava y Alcántara, celebrado el 19 de abril de 1600 en el real convento de San Jerónimo de Madrid. Allí, en presencia del rey (gran maestre), es partícipe del ceremonial asociado a la asamblea, junto a otros muchos comendadores y caballeros, aunque no como presidente del capítulo de Calatrava, pues su edad – cercana a los 13 años – era considerada insuficiente para desempeñar tal función, a pesar de su condición de Comendador Mayor, principal dignidad de la orden tras la del Gran Maestre. Le sustituye Martín de Alagón, comendador mayor de Calatrava en la corona de Aragón. Véase Cabrera de Córdoba [relación de 6 de mayo de 1600]: 66.

100 Propiedad de la Fundación Casa Ducal de Medinaceli. Retratos firmados y fechados (1602) en el ángulo inferior izquierdo.

101 A título de ejemplo, casa a don Cristóbal, su primogénito, con Mariana de Padilla, hija y heredera del adelantado de Castilla; y a don Diego, su hijo segundo, con Luisa de Mendoza, condesa de Saldaña y heredera del Infantado. Respecto a sus hijas, casa a doña Juana con Manuel Pérez de Guzmán, conde de Niebla, primogénito del duque de Medina Sidonia; a doña Catalina con su primo hermano Pedro Fernández de Castro, marqués de Sarria, primogénito del conde de Lemos; y a doña Francisca con Diego López de Zúñiga, heredero del conde de Miranda, duque de Peñaranda y marqués de la Bañeza.

102 Pinheiro da Veiga da cuenta en su crónica de la importancia de este enlace: "El segundo [hijo], Diego Gómez, es comendador de Calatrava, casado con la hija del duque del Infantado y su heredera, y conde de Saldaña, entretanto el mayor casamiento que dicen hubo en España [...]". Pinheiro da Veiga [relación de 22 de junio de 1605]: 101. Utilizo la edición en castellano de 1916, hecha en Valladolid.

103 Reproducido en Kusche, 2007: 488-492; 1964: 252-257. Documento analizado por primera vez en Sánchez Cantón, 1947: 95-120.

104 Reproducido en Kusche, 2007: 493-497; 1964: 258-263.

105 Testimonios recogidos por Emilio Cotarelo y Mori, posteriormente referidos por Joaquín de Entrambasaguas. Emilio Cotarelo y Mori, fundador de la Sociedad Hispánica de Nueva York y miembro de la Real Academia Española, fue el responsable del Boletín de la Real Academia desde su primera publicación, en 1914, hasta su muerte, en 1936. Véase Entrambasaguas, 1941: 97-100.

106 Entrambasaguas, 1941: 98.

107 Carta recogida por Agustín González de Amezúa en el volumen III (1941) del *Epistolario de Lope de Vega Carpio* (1935-1943). Utilizo la edición facsímil de 1989. González de Amezúa, 1989: 341.

108 Defensa de la Fe y protección de la Iglesia Católica Romana son dos compromisos que, en el siglo XVI, los caballeros de la orden de Calatrava heredan de sus antecesores medievales. Véase Postigo Castellanos, 1999: 257-272.

109 Sobre la cuestión de la exaltación y mitificación de las hazañas heroicas de los Sandovales, vale la pena mencionar los tapices de seda y oro descritos en la época con motivo del espectacular banquete que el duque de Lerma ofrece al conde de Nottingham – almirante de Inglaterra – y su comitiva el 7 de junio de 1605, al que los monarcas asisten ocultos como espectadores privilegiados. Es el duque, núcleo del escenario cortesano, quien sirve de anfitrión al almirante durante su visita a la corte de Valladolid con el objetivo de ratificar la paz entre las dos monarquías, firmada un año antes. La cena que ofrece en sus aposentos, anejos al Palacio Real, es recogida en varias fuentes, españolas, portuguesas e inglesas. En una de estas salas se dispusieron los ricos tapices evocadores de la historia de la casa de Sandoval, comisionados por el propio duque en torno a 1602 para ser exhibidos en ceremonias (públicas y privadas) y fiestas (religiosas y profanas). En estos tapices se glorifica a los antepasados del valido, por cuyos servicios en la corte y en el campo de batalla – especialmente en momentos significativos de la reconquista – recibieron títulos nobiliarios y ocuparon cargos estratégicos. Una estudiada y ostentosa manera de destacar la importancia de su linaje en la sucesión de acontecimientos que marcaron el devenir político de la corona y de vincular la privanza del soberano y de altos personajes a los Sandovales. Véase Godinez de Millis, 1605: 25-28 [*Combite que hizo el Duque de Lerma, al Almirante de Inglaterra*]. Utilizo la edición digitalizada cortesía de Gallica, Bibliothèque nationale de France.

110 Adapto aquí la acertada fórmula "representación en tonos regios", de Antonio Feros, relacionada con la interpretación de los retratos del duque de Lerma, de Pantoja de la Cruz, en clave de imágenes gemelas de Felipe III Rey. Feros, 2002: 196-200.

111 En los recibos de pinturas para el duque de Lerma, citados por Maria Kusche, no se menciona el retrato propiedad del Norton Simon Museum. Véase Kusche, 2007: 178-182, 453-459. La obra tampoco figura en la galería de retratos familiares del Duque, reconstruida por Sarah Schroth a partir de los inventarios de 1605, 1606, 1607 y 1611. Schroth, 1990: 116-305.

112 Adopto la denominación "Casa de Austria" como sinónimo de dinastía Habsburgo reinante en la Monarquía Hispánica.

113 Este matrimonio supone para la sexta duquesa del Infantado lograr el apoyo del valido en el pleito contra sus primos respecto a los mayorazgos que exigían varonía y obtener honores para su segundo marido y tío, Juan Hurtado de Mendoza, quien, en agosto de 1603, es nombrado gentilhombre de la cámara real y del Consejo de Estado. Simultáneamente, el duque de Lerma y los duques del Infantado firman el acuerdo de matrimonio entre Diego Gómez de Sandoval y Luisa de Mendoza. También conviene referir que cinco damas de la familia Mendoza son nombradas damas de honor de la reina. Véase Cabrera de Córdoba [relación de 6 de septiembre de 1603]: 188.

114 Secretario y hombre de confianza del duque de Lerma. Pantoja retrata al favorito del favorito en más de una ocasión.

115 La Grandeza es la dignidad máxima de la nobleza titulada española, inmediatamente después de la de Infante o Infanta, que es la que corresponde a los hijos del rey y del príncipe heredero. Aunque de origen anterior, es en 1520 cuando Carlos V otorga ese rango diferenciador dentro del estamento nobiliario español, dando lugar a un reducido y selecto grupo de casas que son consideradas, a partir de entonces, como los linajes más antiguos y poderosos. Las casas más antiguas de la Grandeza eran, en parte, de descendencia real o habían llegado a emparentar con casas reales. El tercer duque del Infantado, Diego Hurtado de Mendoza (1461-1531), es el primer miembro de los Mendoza en ostentar tal dignidad, en 1520.

116 Cabrera de Córdoba [relación de 9 de agosto de 1603]: 184, 185. Núñez de Córdoba, 1653: 201, 202.



UN RETRATO EN TONOS PRINCIPESCOS

Superposición de dos retratos del pintor Pantoja de la Cruz

Retrato de Felipe III de Espanha (Filipe II de Portugal)
Retrato de Diego Gómez de Sandoval

VOLVER AL ÍNDICE

Las fuentes visuales usadas por Pantoja de la Cruz en la construcción de los retratos armados de Francisco (Fundación Casa Ducal de Medinaceli, 1602) y Diego Gómez de Sandoval (Norton Simon Museum, hacia 1603), en pie y de cuerpo entero, son fórmulas canónicas establecidas por pintores al servicio de la dinastía reinante, cuyos límites cronológicos pueden ser determinados entre mediados del siglo XVI y los años de transición al siglo XVII, por las razones que más adelante se indicarán. En el caso concreto del retrato de don Diego, la extensión del arco temporal se extiende únicamente hasta la década de 1590.

Reconocer estas fuentes, así como su importancia simbólica, implica abordar un enfoque que contempla sendos retratos como la especial representación pictórica de dos miembros centrales del círculo íntimo y de poder del rey, que ostentan su estatus nobiliario, militar y cortesano a través de un *corpus* iconográfico propio de reyes y príncipes hispanos de la casa de Habsburgo. Dicho de otra manera, estamos ante dos retratos de corte que, a pesar de no poderse enmarcar – por motivos obvios – en la categoría de retrato regio con armadura[117], sí manifiestan su característico tono dinástico, marcial y triunfal. Un recurso cuya primera aplicación conocida, en el contexto de los Grandes de la nobleza española, se encuentra en el retrato de Fernando Álvarez de Toledo y Pimentel[118], tercer duque de Alba, ejecutado por Antonio Moro en la corte de Bruselas, en 1549, a la sazón mayordomo mayor de Carlos I de España (V de Alemania), caballero de la orden del Toisón de Oro y mayordomo mayor del príncipe Felipe, futuro Felipe II. En dicha obra [fig. 25] Moro revela un modo innovador, y hasta cierto punto inédito, a la hora de plasmar el retrato

de representación de una de las personas de máxima confianza del emperador, conjugando la precisión nórdica con un prototipo tizianesco[119] que remonta a 1548, cuando Tiziano (c.1490-1576) pinta en Augsburgo el retrato en armadura de Carlos V, Sacro Emperador Romano Germánico y primer rey Habsburgo de una España unida[120]. Un retrato infelizmente perdido, sólo conocido mediante copias[121]. El enorme éxito de este retrato le supuso ser el modelo más emblemático y de mayor difusión para la representación oficial del emperador. Su tremendo impacto en la retratística de corte dio lugar a numerosas versiones y copias realizadas por pintores cortesanos, destacando las tres encargadas por Felipe III a Pantoja de la Cruz para el monasterio de El Escorial. La primera, de 1599[122], destinada a la galería dinástica de la sacristía escurialense, de formato tres cuartos [fig. 26]. Las otras dos versiones (1605[123] y 1608[124]), de cuerpo entero, destinadas a la biblioteca de El Escorial [fig. 27].

Por tanto, Antonio Moro se sirve de la fórmula que Tiziano concibe para el emperador y la replica, tal vez por primera vez[125], en la representación áulica y marcial de una personalidad no regia: el duque de Alba. El propósito parece evidente: conferir aura de realeza y victoria cortesana a la imagen de poder de un Grande de la nobleza, caballero de la orden del Toisón de Oro[126] – cuyo collar ostenta – y paladín de la causa imperial y de la recién fundada monarquía hispánica. Otros príncipes de la nobleza leales a la dinastía Habsburgo se hacen retratar por Moro de la misma suerte, como Willem príncipe de Oranje[127], en 1555.

En este sentido, el retrato del duque de Alba preludia en décadas la estrategia de imitación patente en los retratos del duque de Lerma, tornada lenguaje visual a través de unos códigos inteligibles para su público objetivo[128]. Tras la caída del gran favorito de Felipe III, esta cuidada operación artística, que ansía mimetizar la imagen del rey, es continuada por el conde-duque de Olivares, valido de Felipe IV. Tres figuras cercanas de la fuente última del poder, conscientes del valor del retrato de representación en el contexto de su circulación, recepción y consumo en los espacios cortesanos, de su increíble potencial como instrumento de propaganda visual y de transmisión de mensajes codificados sobre orgullo y supremacía. Al fin y al cabo, estos comitentes tuvieron en común su capacidad de influencia sobre el control del destino de la monarquía.



[fig. 25]

Retrato de Fernando Álvarez de Toledo, III Duque de Alba

Antonio Moro
Bruselas, 1549
Óleo sobre lienzo
The Hispanic Society of America, Nueva York
Inv. A105



[fig. 26]

Retrato de Carlos V

Pantoja de la Cruz, copia según Tiziano
España, 1599
Óleo sobre lienzo
Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial
Inv. 10014145



[fig. 27]

Retrato de Carlos V

Pantoja de la Cruz, copia según Tiziano
España, 1605
Óleo sobre lienzo
Museo Nacional del Prado
Inv. P01033

Si el gran duque de Alba asume un papel clave como agente político y militar en los reinados de Carlos I y de Felipe II, en el reinado de Felipe III nadie se encuentra más próximo del monarca que el duque de Lerma, fuera y dentro de palacio. En tanto que caballerizo mayor del rey, desde septiembre de 1598[129], es el responsable de la organización de los viajes reales y de acompañar al soberano en todas sus apariciones fuera de palacio, a pie, en coche o a caballo. Como sumiller de corps, desde diciembre de 1598, tiene a su cargo el cuidado de la real cámara – donde puede incluso dormir – y atiende al rey en los actos rituales de mayor intimidad. Bajo sus órdenes se encuentran los gentileshombres de la cámara, en cuyos nombramientos puede intervenir, estrechando así el grupo de personas que rodean diariamente al soberano[130]. El primer cargo le permite controlar el acceso al rey y seleccionar las personas al servicio de la casa real, mientras el segundo le da libre acceso a las habitaciones regias más privadas cuando el rey allí está (privilegio representativo de los grandes de la nobleza), le facilita el control de quienes solicitan audiencias al monarca y hace posible que el duque aparezca en determinadas ceremonias con el boato e indumentaria asociadas a la real persona. Eran, por tanto, los oficios palatinos más codiciados y de mayor jerarquía en la corte, junto al de mayordomo mayor, sobre los cuales Francisco Gómez de Sandoval asienta los cimientos de su valimiento, cuyo cénit se prolonga durante la permanencia de la corte en Valladolid (1601-1606).

Disfrutar del favor del valido llega a ser sinónimo de acceso al favor regio, principal manantial de gracias y mercedes, sobre todo tras afianzarse como único intermediario entre Felipe III y cualquiera de sus súbditos, al margen de su condición y calidad. Y, aun así, la autoridad y legitimidad del duque de Lerma como único privado del rey no eran del todo indiscutibles, como lo demuestran, por ejemplo, las tensiones y facciones que surgen entre la élites nobiliarias, la aparición de críticas procedentes de la literatura política y la necesidad del duque de contrarrestar estas fuerzas contrarias mediante todas las alianzas e instrumentos de propaganda a su alcance. Por un lado, recurre a argumentos históricos y teóricos para fundamentar y legitimar su valimiento y fuerte actuación en las tareas del gobierno desde un punto de vista institucional, proceso iniciado en septiembre de 1598 con su nombramiento como consejero de Estado[131]. Por otro lado, impulsa el uso de recursos simbólicos y el desarrollo de manifestaciones artísticas que



[fig. 28]
Retrato de Felipe II en la jornada de San Quintín
Antonio Moro, 1560
Óleo sobre lienzo
Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial
Inv. 10014146



[fig. 29]
Retrato de Felipe III en el sitio de Ostende
Pantoja de la Cruz, hacia 1601
Óleo sobre lienzo
Kunsthistorisches Museum Wien, Gemäldegalerie
Inv. GG 9490

expresan abiertamente su protagonismo en la corte y su condición de gran favorito del rey. Es bajo este prisma que también se debe analizar el retrato del hijo segundo del valido de Felipe III, cuya lectura queda incompleta si no se presta la debida atención al retrato armado que Pantoja hace del propio duque de Lerma.[132]

El retrato de Francisco Gómez de Sandoval [fig. 23] sigue el esquema de representación creado por Tiziano en 1548 para el retrato del emperador Carlos V con armadura y bastón de mando[133] y por Antonio Moro para el primer retrato armado de Felipe II Rey (1560) [fig. 28], tras la jornada de San Quintín, también de cuerpo entero y con bengala[134]. Las lecciones seminales de ambos retratos se aprecian en otra obra, del pincel de Pantoja, que también pudo servir de referente al retrato de Lerma: me estoy refiriendo al retrato de Felipe III en el sitio de Ostende (hacia 1601) [fig. 29], uno de los primeros encargos del nuevo monarca al pintor vallisoletano,



[fig. 30]
Retrato de Felipe III
Pantoja de la Cruz, 1606
Óleo sobre lienzo
Museo Nacional del Prado
Inv. P02562



[fig. 31]
Retrato de Felipe III
Pantoja de la Cruz, 1605
Óleo sobre lienzo
Colección Banco Bilbao Vizcaya Argentaria
Inv. 417



[fig. 23]
Retrato de Francisco Gómez de Sandoval, I Duque de Lerma
Pantoja de la Cruz
España, 1602
Óleo sobre lienzo
Hospital de Tavera, Toledo
Fundación Casa Ducal de Medinaceli

todavía conservado[135]. Existen numerosas versiones simplificadas de este retrato, también de Pantoja de la Cruz, lo que demuestra su categoría de retrato oficial del rey. A veces se mantiene la tienda de campaña carmesí y el fondo de paisaje [fig. 30], en otras ocasiones se opta por la representación de un espacio interior austero, nada vistoso [fig. 31].

Pantoja de la Cruz, por consiguiente, al seleccionar modelos a la hora de componer el retrato del duque, acude a la puesta en escena y a la iconografía militar de las imágenes oficiales de los monarcas de la casa de Austria. Transpone aquellos elementos de la simbología del poder real que proyectan la singular importancia, a varios niveles, del personaje retratado, estableciendo un intencionado paralelismo con la retratística marcial de Carlos V, Felipe II y Felipe III, en un alarde del papel del duque como valido al servicio del rey y de la corona. Sin duda, un atrevimiento



[fig. 32]
Retrato ecuestre del I Duque de Lerma
P. P. Rubens
Valladolid, 1603
Óleo sobre lienzo
Museo Nacional del Prado
Inv. P03137

consentido. Una interesante "novedad" en la práctica del retrato de corte (ya vislumbrada en 1549 en el retrato del duque de Alba), sobre todo si se tiene en cuenta que Lerma no era miembro de la familia real.[136]

El duque, en el retrato de Pantoja [fig. 23], no se limita a hacer gala de su dignidad de comendador mayor de Castilla de la orden de Santiago[137], también luce un elemento, el bastón de mando, que impregna su imagen de autoridad y tono regio, pues, por una parte, anticipa su futuro cargo de capitán general de la caballería de España[138] [fig. 32] y, por otra, evoca el talante invicto de Carlos V (grabado, *La Alamanna*, Antonio Francesco Oliviero Vicentino, 1567) y Felipe II (escultura en bronce, Leone y Pompeo Leoni, 1551-1553[139]) en la forma decidida de empuñar el bastón de mando, en posición casi vertical, que recuerda modelos imperiales de la Antigüedad clásica.

Esta apropiación de imágenes de representación privativas de los reyes exclama la posición privilegiada y única del valido[140]. Sin embargo, pese a esta apropiación, no deja de mostrar un prudencial respeto al rebajar el tono soberano del retrato mediante la ausencia de idealización en el rostro – se advierte incluso el estrabismo del ojo derecho[141] y las arrugas en V de la frente[142] – y la eliminación de ciertos elementos como las manoplas y la cortina carmesí, presentes en los modelos que sirvieron de referente.

Esta premeditada y consentida estrategia de imitación, de construcción de una imagen-espejo, también se observa en el retrato de Diego Gómez de Sandoval y Rojas [fig. 19], segundogénito del duque de Lerma, en cuyo retrato Pantoja se inspira en la retratística de los príncipes con armadura de la monarquía hispánica[143] [fig. 33, 34] y adopta, específicamente, la fórmula utilizada por el pintor en la década de 1590 para los retratos oficiales del príncipe heredero don Felipe[144] (Felipe III), armado y de cuerpo entero, pero obviando cortinajes de tejidos suntuosos y manoplas sobre una mesa vestida de terciopelo de seda [fig. 35, 36, 37]. Surge así una suerte de imagen gemela del sucesor al trono, cuyos significados, implícitos y velados, guardan relación con cuestiones políticas y familiares anteriormente expuestas, relacionadas con la transmutación del favor real en enriquecimiento, prestigio y poder, instrumento clave para seducir el entorno cortesano y dominar su red de alianzas. Al fin y al cabo, se trataba de representar al hijo del hombre más influyente en la España del reinado de Felipe III. Si el valido – consciente como era de los factores percepción-reacción ante los retratos de aparato[145] – se hace retratar a imagen y semejanza del rey, como una especie de álter ego[146], entonces es plausible pensar que el retrato “oficial” de su hijo respondiese a un esquema principesco. Un retrato que está al servicio de los intereses de una familia cuya cabeza era el duque de Lerma y los principales sucesores sus hijos Cristóbal y Diego. Una acción más que manifiesta el camino iniciado hacia la legitimación de su valimiento[147], el fortalecimiento de la supremacía de la casa de Sandoval y la proyección implícita de su poder. En el caso de don Diego, el ascenso de su posición dentro de la élite aristocrática pasa por la alianza con la distinguida y potente casa del Infantado, del linaje Mendoza, gracias al vínculo matrimonial con Luisa de Mendoza, condesa de Saldaña y heredera del ducado del Infantado, en agosto de 1603, como referido en páginas anteriores.



[fig. 33]

Retrato del príncipe Felipe, futuro Felipe II

Tiziano
Augsburgo, 1550-1551
Óleo sobre lienzo
Museo Nacional del Prado
Inv. P00411



[fig. 34]

Retrato del príncipe don Carlos de Austria

Jooris van der Straeten, atribución
España, hacia 1562
Óleo sobre lienzo
Real Monasterio de las Descalzas Reales, Madrid
Inv. 00612065



[fig. 35]

Retrato del príncipe Felipe, futuro Felipe III

(pintura desaparecida)

Pantoja de la Cruz, hacia 1590
Óleo sobre lienzo
Institut Amatller d'Art Hispànic
Número de cliché: G-20477



[fig. 36]

Retrato del príncipe Felipe, futuro Felipe III

Pantoja de la Cruz, hacia 1591-1592
Óleo sobre lienzo
Kunsthistorisches Museum Wien, Gemäldegalerie
Inv. GG 2581



[fig. 37]

Retrato del príncipe Felipe, futuro Felipe III

Pantoja de la Cruz
Madrid, 1594
Óleo sobre lienzo
Kunsthistorisches Museum Wien, Gemäldegalerie
Inv. GG 4286



[fig. 19]

Retrato de Diego Gómez de Sandoval

Pantoja de la Cruz
España (¿Valladolid?), hacia 1603
Óleo sobre lienzo
Norton Simon Museum
Inv. F.1965.1.048.P

Datación del cuadro sugerida por el propio autor.



Matrimonio cuidadosamente negociado y pactado por las jefaturas de ambas familias, contaban cerca de 16 y 21 años de edad, respectivamente.

El retrato del Norton Simon Museum debe ser cercano al enlace, pues además de los elementos presentes en la composición (joya y codales de la armadura) que aluden a su rango elevado en la orden de Calatrava, se impone la presencia de un elemento indispensable en la retratística militar cortesana – la armadura de gala – que, en este caso, puede remitir a la entrada de don Diego en el tronco central de la estirpe mendocina, heredero consorte del ducado del Infantado nada menos. En efecto, se trata de una rica media armadura que evoca el lujoso ejemplar de acero y oro que Íñigo de Mendoza[148], quinto duque del Infantado, viste en su emblemático retrato con el collar de la orden del Toisón de Oro, de alrededor de 1594, de autor desconocido[149] [fig. 38]. Incluso la tipología de la empuñadura dorada de la espada, con daga a juego, establece una conexión con el retrato del museo estadounidense que es difícil obviar, en el que la elección de las piezas representadas parece ser deliberada. A primera vista, ningún otro elemento parece sugerir la transmisión de este potencial mensaje y tampoco hay inscripciones o motivos heráldicos. ¿O será también el collar de oro con cinta de seda roja entrelazada un atributo a tener en cuenta? ¿Evocación o mímesis del anterior conde de Saldaña como más adelante se verá? En cualquier caso, la simple presencia de la armadura lleva implícito el mensaje o mensajes que se quieren transmitir[150]. Uno de los cuales el vínculo del retratado con una de las principales casas del reino, dicho sea de paso poseedora de una de las mejores y mayores colecciones de armas y armaduras de la Europa del siglo XVI[151]. De hecho, hacia 1585 el quinto duque del Infantado regala al príncipe Felipe (III) una espléndida armadura milanesa[152], conservada en la Real Armería de Madrid, que seguramente es la que figura en tres retratos armados del príncipe, realizados por Pantoja hacia 1590, 1592 y 1594, ya indicados como fuentes visuales de referencia en la “construcción” del retrato oficial de don Diego.

Otro elegante retrato de los Mendoza del Infantado, poco conocido, que también se puede vincular al retrato de don Diego es el ejecutado por un pintor en la línea del estilo de Sánchez Coello[153]. Ofrece el mismo esquema del retrato anterior, pero variando la posición y disposición de algunos elementos, como la mesa y la celada borgoñona[154] [fig. 39]. Las opiniones sobre la identidad del efigiado no son



[fig. 38]
Retrato de Íñigo de Mendoza, V Duque del Infantado
Autor desconocido, hacia 1594
Óleo sobre lienzo
Colección Duque del Infantado

Imagen tomada de *La Casa del Infantado: Cabeza de los Mendoza* (1940), de Cristina de Arteaga. Estampa 56.
Cortesía de la Biblioteca Pública del Estado en Guadalajara



[fig. 39]
Retrato de Rodrigo de Mendoza, Conde de Saldaña
Autor desconocido, década de 1580 (?)
Óleo sobre lienzo
Colección particular

Imagen tomada de *La Casa del Infantado: Cabeza de los Mendoza* (1940), de Cristina de Arteaga. Estampa 50.
Cortesía de la Biblioteca Pública del Estado en Guadalajara

unánimes, aunque la joya distintiva de la orden de Santiago remite al hermano (y yerno) del quinto duque del Infantado: Rodrigo de Mendoza[155], conde de Saldaña y comendador de los bastimentos de León y trece en la orden de Santiago.

Al margen de esta duda, interesa constatar que el noble caballero porta una joya en forma de venera con la cruz santiaguista, destacada en rojo con esmalte[156], pendiente de un collar de oro cuyo diseño remite a los últimos retratos armados de Felipe II con el toisón[157] [fig. 40]. Esta tipología de collar, generalmente asociada a la orden del Toisón de Oro, es la que también aparece en los retratos del príncipe Felipe (III) con armadura y, años más tarde, en el retrato de Diego Gómez de Sandoval, quien pasa a ser conocido y mencionado en las fuentes como Conde de Saldaña a partir de agosto de 1603, por su matrimonio con Luisa de Mendoza, hija de don Rodrigo y nieta de don Íñigo, ambos hermanos. Ninguno de los dos tuvieron el gusto (o la infelicidad) de ver casada a la heredera del Infantado con don Diego,

pues fallecen con anterioridad. Respecto al enlace de la condesa de Saldaña con el segundogénito del duque de Lerma, la respuesta negativa que el propio Felipe III obtiene en 1601 del quinto duque del Infantado, contrario a emparentar con la casa de Sandoval, guardaba relación con una preocupación que le acompaña hasta el final de su vida[158]: el problema de la sucesión directa por falta de descendientes varones[159] y el riesgo de absorción de los estados y mayorazgos del Infantado por otra línea nobiliaria[160]. No obstante, su fallecimiento en agosto de 1601 torna posible las negociaciones entre los nuevos duques del Infantado y el duque de Lerma.

Si se tienen en cuenta estas consideraciones, la propuesta de datación del retrato del Norton Simon Museum (hacia 1603) se ve reforzada. Además, es a partir de 1601, año del traslado de la corte a Valladolid, cuando el duque de Lerma comienza realmente a impulsar, públicamente y sin pudor, una esplendorosa y victoriosa imagen de sí mismo como poderoso cortesano y favorito del rey. Dos acontecimientos que demuestran esta nueva realidad suceden en marzo y en julio de 1603. En marzo es nombrado capitán general de la caballería de España, el mayor rango como soldado y como comandante militar, que solía reservarse al propio rey [fig. 32]. En julio se reordena la etiqueta de la Casa de la Reina con el objetivo de restringir el acceso a su cámara privada, aumentando así el control sobre la reina Margarita, hasta ese momento la única persona con acceso directo al rey capaz de apoyar facciones cortesanas contrarias a Lerma.

A partir de este período se suceden regularmente dispendiosas manifestaciones de su posición destacada en el escenario cortesano, tanto en espacios públicos como en contextos palatinos. Sobresalen los palacios y jardines que manda erigir; la gran colección de arte que consigue reunir; y los festejos y espectáculos que organiza con frecuencia, destinados a entretener al monarca, a cautivar a los cortesanos y a asentar indirectamente su lugar preeminente en el ceremonial regio, "como el único con el derecho a sentarse a la derecha del rey bajo el palio real y el único que podía representar oficialmente al monarca en ceremonias públicas"[161]. El año 1605 es, sin duda, uno de los períodos más interesantes en este sentido, coincidiendo con el esperado nacimiento del futuro Felipe IV, alumbrado el 8 de abril, y la ratificación de la paz con Inglaterra[162] [fig. 41]. Dos acontecimientos de capital importancia y dimensión internacional. El primero garantizaba un príncipe heredero a la



[fig. 40]

Retrato de Felipe II

Autor desconocido, copia de un original de
Sánchez Coello realizado hacia 1570
Óleo sobre lienzo
National Portrait Gallery, Londres
Inv. NPG 347



[fig. 41]

Retrato armado de Felipe III, en majestad

Miniatura iluminada que aparece al inicio de la ratificación del Tratado de Paz con Inglaterra (1604), firmada por el rey en Valladolid, en junio de 1605.
The National Archives UK

Este documento marca el fin de casi dos décadas de enfrentamientos bélicos entre España e Inglaterra. El retrato de Estado aquí presentado une el esquema mayestático de rey coronado, revestido con los atributos de su realeza, al esquema marcial de rey en armadura, con la mano derecha sobre el morrión con penacho de plumas, mientras la izquierda descansa en el pomo de la espada. El atuendo se completa con el Toisón que pende de su cuello, de una cinta roja de seda. Un modelo regio de retrato de aparato poco habitual en la retratística de la Casa de Austria.

monarquía hispánica, mientras el segundo era una declaración del deseo de prosperidad, sin disputas ni conflictos armados. De la eclosión de fastos y actos celebrados en Valladolid con motivo de ambos sucesos es testigo de excepción Diego Gómez de Sandoval, conde de Saldaña. Cuenta en aquel momento 18 años, edad coincidente con la inscripción situada en la esquina inferior izquierda del retrato del Palacio Nacional de Sintra: "ÆTATIS SVÆ •18•". De hecho, el dieciocho aniversario del nacimiento de don Diego coincide aproximadamente con la primera parte de las celebraciones por el nacimiento del príncipe Felipe, que llegan a durar más de dos meses, entre abril y mediados de junio.

El 9 de abril Felipe III encabeza la procesión de acción de gracias que se hizo a la iglesia de Nuestra Señora de San Llorente. Se deja ver en público, a caballo y con sus cortesanos, entre los cuales figura el conde de Saldaña, estratégicamente situado al estribo, a pie. El 10 de abril el conde participa en la máscara organizada por la ciudad, junto a numerosos nobles caballeros, en la que música, canto y danza enriquecen un suntuoso carro triunfal y alegórico, cuya maquinaria interna es accionada gracias a la fuerza de más de cien hombres. Fiestas y ceremonias se prolongan hasta el verano, en las que tampoco faltan alborotos, excesos y contiendas, como el altercado callejero protagonizado por don Diego el 24 de abril, del que sale herido de espada, ocasionando su reclusión durante dos meses en la fortaleza de Ampudia, lejos de entretenimientos cortesanos y salidas nocturnas, noticia recogida por los cronistas Cabrera de Córdoba y el portugués Pinheiro da Veiga[163]. El castigo no se cumple la tarde de los días 1 y 2 de junio, cuando participa en el paseo de Sancti Spiritus, en compañía de príncipes, embajadores, duques, marqueses, condes y otros señores, yendo a caballo y en procesión por la principal arteria de la ciudad.[164]

El retrato del Palacio Nacional de Sintra [fig. 42], cuya inscripción permite datarlo hacia 1605, pudo ser un encargo cercano a los sucesos que tienen lugar en Valladolid con motivo del feliz nacimiento del príncipe Felipe (IV). A pesar de desconocer el tiempo exacto que hay que suponer a Pantoja en Valladolid, su presencia más o menos continuada en la ciudad está documentada entre 1601 y 1605. Se sabe también que, en julio de 1605, se traslada a Lerma y después a Burgos, para concluir



[fig. 42]
Retrato de Diego Gómez de Sandoval, Comendador mayor de la Orden de Calatrava, Conde de Saldaña
Pantoja de la Cruz
España, 1605-1608
Óleo sobre lienzo
Palacio Nacional de Sintra
Inv. PNS3647

los retratos de los reyes que se envían como presentes a la corte inglesa. Por lo tanto, se puede considerar que el pintor trabaja como retratista sobre todo en Valladolid, durante la permanencia de la corte en dicha ciudad, al servicio de la familia real y de la clientela cortesana, entremezclando encargos de temática religiosa. Sin duda, retrata a los hijos varones del duque de Lerma, aunque los retratos de don Cristóbal, su primogénito, se encuentran en paradero desconocido o aún sin identificar.

Si el retrato que Pantoja realiza de Diego Gómez de Sandoval, hoy en el Palacio Nacional de Sintra, es un encargo efectuado hacia 1605, previo a la ida de los condes de Saldaña a Madrid a principios de 1606, entonces se trata de un encargo que



[fig. 43]
Retrato de Diego de Villamayor (?)
Pantoja de la Cruz
España, 1605
Óleo sobre lienzo
Museo Hermitage, San Petersburgo, Rusia
Inv. GE-3518

demora años en ser finalizado y que sería dado a su propietario en fecha nunca anterior a noviembre de 1608, como se deduce gracias al testamento (octubre) y al inventario (noviembre) de la casa y taller de Pantoja.

Hacia 1604-1605 Pantoja de la Cruz ejecuta numerosos encargos para el rey y la familia real, así como varios retratos de jóvenes nobles con espléndidas medias armaduras de parada, ricamente decoradas y doradas, repitiendo el esquema del retrato armado de don Diego, del Norton Simon Museum, ejecutado con anterioridad: mano derecha apoyada en la celada, mano izquierda en la espada y joya pendiente de un collar de oro, que alude a la posición destacada en el contexto de una determinada orden militar. Es el caso del noble caballero de facciones habsbúrguicas del Hermitage [fig. 43] y del noble caballero de la colección Traumann, retrato en paradero desconocido. Este es el esquema que Pantoja vuelve a usar, literalmente, para el segundogénito de Lerma. De hecho, replica la versión de cerca de 1603 [fig. 19, 20], manteniendo exactamente el mismo estilo, formato y composición. La elección es, sin duda, la más lógica y fácil tanto para el pintor



[fig. 19]
Retrato de Diego Gómez de Sandoval
Norton Simon Museum



[fig. 20]
Retrato de Diego Gómez de Sandoval
Palacio Nacional de Sintra

como para el retratado. Por un lado, Pantoja ya posee los apuntes necesarios para realizar el nuevo retrato. Por otro, el joven don Diego, de personalidad inquieta, se libra así de las tediosas sesiones de posado[165], inmerso como estaría en la activa vida cortesana de Valladolid, sin olvidar su período de castigo como resultado de una travesura que casi le cuesta la vida.

La comisión del retrato se puede adjudicar al propio conde de Saldaña, como así hace pensar la información extraída del testamento del pintor, de 7 de octubre de 1608: "declaro que tengo una libranza [orden de pago por la realización de un servicio] del señor conde de Saldaña [identificación del deudor] para fin de abril del año que viene de seiscientos y nuebe [1609], de tres mil y duzientos reales [suma global por varios trabajos pictóricos], y entre en ellos su retrato, el que esta por acabar; si le quisieren pagar por entero, si no su señoria quite lo que fuere

servido y se cobre la libranza que esta sobre el administrador de su encomienda y acetada”. La referencia de Pantoja al administrador de la encomienda del conde es interesante, que en última instancia busca garantizar el pago del importe debido. En efecto, el duque de Lerma es el administrador de los frutos de la encomienda mayor de Calatrava – beneficiada en su hijo el 9 de agosto de 1599 – hasta finales de abril del año 1609, cuando el conde debió de alcanzar los 22 años de edad, mayoría legal definida para este propósito. Conviene subrayar que este documento confirma que el retrato, en octubre de 1608, se encontraba inacabado, sin referir directamente si se trata de una réplica o de una copia de taller. Como se lee también en el inventario de la casa y taller de Pantoja, de 3 de noviembre de 1608, a la muerte del pintor se encuentra aún en su taller un retrato de cuerpo entero del conde de Saldaña.[166]

Pantoja de la Cruz pudo haber contado con la colaboración de otros pintores de talento en la ejecución o conclusión del retrato del Palacio de Sintra, quedando incorporada dicha colaboración, anónimamente, como actividad de taller[167]. Activos en Valladolid en aquel periodo se encuentran, entre otros, Pedro Antonio Vidal (1575-1617), a las órdenes del duque de Lerma, a quien retrata en varias ocasiones; Santiago Morán (1571-1626), amigo de confianza de Pantoja que colabora en su taller como discípulo; Bartolomé González (c.1583-1627), que trabaja con el maestro ya a principios de 1608, siendo el responsable tras su fallecimiento por la terminación de los retratos para la nueva galería de El Pardo; Rodrigo de Villandrando (c.1588-1622), formado en el taller de Pantoja y testigo en el testamento de 1608; y Andrés López Polanco (c.1570-1641), oriundo de Valladolid como Pantoja, con el que estuvo vinculado de alguna manera, pues en su testamento de 1599 considera a Polanco “buen maestro”. Son escasas las informaciones que se manejan sobre la vida, obra y clientela de López Polanco, aunque está documentada su relación con el conde de Saldaña – a través de la pintura que realiza para él en 1612, para ser ofrecida a la iglesia de San Antonio de la Cabrera[168] – y con una rama de la casa de Mendoza, la de Juan Hurtado de Mendoza Navarra y Arellano, conde de Castelnovo y Lodosa, quien le encarga, en 1618, la realización de una serie de veintiocho retratos de aparato para una galería familiar[169]. Maria Kusche es la autora que, más recientemente, revisa y profundiza en la retratística de este pintor[170]. Recopila la documentación existente sobre su vida y obra, además de reunir los retratos firmados ya identificados [fig. 44] y otros



[fig. 44]
Retrato de un joven noble, Caballero de la Orden de Santiago
Andrés López Polanco
España, hacia 1622
Óleo sobre lienzo
Aljibe, Fundación Yannick y Ben Jakober, Mallorca
Inv. 247



[fig. 45]
Retrato de Luisa de Mendoza (?), **Condesa de Saldaña**
Andrés López Polanco
España, siglo XVII (¿entre 1600 y 1619?)
Óleo sobre lienzo
Colección Duque del Infantado

Imagen tomada de *La Casa del Infantado: Cabeza de los Mendoza* (1944), de Cristina de Arteaga. Estampa 2.
Cortesía de la Biblioteca Pública del Estado en Guadalajara

cuya factura relaciona con su estilo. Curiosamente, no incluye el retrato de Luisa de Mendoza, condesa de Saldaña [fig. 45], obra firmada de principios del siglo XVII[171], todavía en poder de la Casa Ducal del Infantado.[172]

Todos los pintores cortesanos mencionados son retratistas en la línea de Pantoja, aunque son Bartolomé González [fig. 46, 47] y Rodrigo de Villandrando los que colaboran más activamente en el taller del maestro en el tramo final de su vida, periodo en el que se debe enmarcar el retrato del Palacio Nacional de Sintra (1605-1608). El primero, aventajado seguidor de Pantoja, llega a trabajar para el duque de Uceda, hermano del conde de Saldaña y sucesor del duque de Lerma



[fig. 46]
Retrato del príncipe Felipe, futuro Felipe IV, **y de su hermana Ana Mauricia**, futura reina de Francia
Bartolomé González
España, hacia 1610
Óleo sobre lienzo
Instituto de Valencia de Don Juan, Madrid
Inv. 1687



[fig. 47]
Retrato del príncipe Felipe, futuro Felipe IV
Bartolomé González
España, 1612
Óleo sobre lienzo
Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial
Inv. 10014151

como valido de Felipe III. El segundo, dotado discípulo de Pantoja, es probable que continuase a trabajar en el taller del maestro durante algunos años tras su muerte, sobre todo en calidad de colaborador de Bartolomé González, mientras éste concluye los retratos de El Pardo entre 1609 y 1612, como afirma Maria Kusche[173]. No obstante, rápidamente consigue consolidar en la corte una clientela propia, contando hasta con la protección de Juan Hurtado de Mendoza, suegro de Diego Gómez de Sandoval y duque consorte del Infantado por su matrimonio con doña Ana de Mendoza. Al parecer, Villandrando se encuentra en Lisboa en 1619[174], formando parte del grupo de pintores que acompaña a Felipe III, al príncipe Felipe [fig. 48] y a sus respectivas comitivas de nobles cortesanos – el conde de Saldaña en calidad de caballerizo mayor del príncipe – por ocasión de la celebración de cortes en la ciudad lisboeta, en las que se jura y acepta por heredero a Don Felipe. En ese mismo año pinta el



[fig. 48]
Retrato del príncipe Felipe, futuro Felipe IV, **y el enano Miguel Soplillo**
Rodrigo de Villandrando, hacia 1620
Óleo sobre lienzo
Museo Nacional del Prado
Inv. P01234



[fig. 49]
Retrato del general Pedro González de Mendoza, Caballero de la Orden de Malta
Rodrigo de Villandrando, 1619
Óleo sobre lienzo
Museo Nacional de Escultura, Valladolid, España
Inv. CE2826

retrato del general Pedro González de Mendoza [fig. 49], hermano menor del duque consorte del Infantado[175]. De no estar firmado y fechado ("Rodrigo de Villandrando .f. 1619"), este ejemplar podría pasar por obra del mejor Pantoja. De hecho, algunos de los retratos de González y de Villandrando son tan fieles al estilo del maestro que todavía hoy provocan confusiones y debates entre los estudiosos del corpus pictórico del vallisoletano. A veces, esta dificultad en distinguir un retrato de Pantoja de otro realizado por un discípulo o colaborador – sin el respaldo de firmas o documentos – se complica aún más cuando se incluyen en este universo a los pintores seguidores del estilo de Pantoja ajenos a su taller.[176]

Independientemente de la ausencia de firma y de la posible intervención del taller de Pantoja en la ejecución o conclusión del retrato objeto de estudio, a mi juicio la autoría de tan notable pintura parece evidente[177]: Juan Pantoja de la Cruz, principal retratista de la corte española entre finales del siglo XVI y principios del XVII, durante el reinado de Felipe III.

..... § .....

NOTAS

117 En el caso del retrato de Diego Gómez de Sandoval, se podría encuadrar entonces en la categoría de "retrato de príncipe adolescente con armadura", aplicando aquí la clasificación propuesta por Annemarie Jordan para retratos como el del rey Don Sebastião a la edad aproximada de 16 años (Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa). Jordan, 1994: 121, 124.

118 Fernando Álvarez de Toledo (1507-1582), tercer duque de Alba desde 1531. Pronto se pone al servicio del emperador Carlos V, comenzando una carrera política y militar al servicio de los monarcas de la casa de Austria. Su vida cubre buena parte de los reinados de Carlos V y Felipe II, a quienes sirve hasta su muerte, desempeñando diversos cargos y cometidos: capitán general de los ejércitos imperiales y españoles, miembro de los Consejos de Estado y de Guerra, supervisor de la introducción del ritual borgoñón en la etiqueta y ceremonial de la corte castellana, gobernador de Milán, virrey de Nápoles, gobernador de los Países Bajos, primer virrey de Portugal tras la unión de las coronas ibéricas, etc.

Moro conoce al duque en Bruselas, de quien pinta un retrato armado de medio cuerpo y rostro en tres cuartos (1549), hoy en la Hispanic Society of America de Nueva York. De este retrato existe una réplica en los Musées Royaux des Beaux-Arts de Bélgica, en Bruselas.

119 Moro recibe la influencia de Tiziano a través de varias vías, especialmente a través de los retratos de los Habsburgo existentes en las colecciones que tenían en Bruselas el cardenal Granvelle y la regente de los Países Bajos, María de Hungría, hermana de Carlos V.

120 Algunos autores defienden que Tiziano pinta con anterioridad el retrato del emperador con armadura y bastón de mando, entre 1530 y 1533. Estudios recientes consideran que el retrato de ese período, conocido sólo por copias, se relaciona con el modelo en el que Carlos V aparece armado con la espada en alto y no con el bastón de mando en su mano derecha. Así lo retrata Giovanni Britto (1536, Graphische Sammlung Albertina, Viena) y Rubens (1603, colección privada, Inglaterra), a partir de un original desaparecido de Tiziano.

121 Carlos V retratado en armadura con bastón de mando. Selección de ejemplares en formato tres cuartos: Colección Wilfred Goepel, Detmold; El Escorial, Palacio, Sala de Audiencias; Colección Fugger-Babenhausen, Augsburgo; Museo Czartoryskich, Cracovia; Schloss Ambras, Innsbruck; Colecciones Reales Inglesas; Kunsthistorisches Museum, Viena; Colegio y Seminario de Corpus Christi, Valencia. Selección de ejemplares de cuerpo entero, en pie: El Escorial, Biblioteca, Salón Principal; Museo Nacional del Prado, Madrid.

122 Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial.

123 Museo Nacional del Prado.

124 Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial.

125 Mientras que el retrato de Carlos V con armadura y bastón de mando, pintado por Tiziano en 1548, no ha llegado hasta nosotros, sí se conserva un retrato de un noble caballero, atribuido a Tiziano, que sigue este modelo imperial de representación marcial: el de Giovan Battista Castaldo (c.1550), vendido en Sotheby's Londres el 8 de diciembre de 1971. General italiano al servicio de Carlos V, recibe varios títulos nobiliarios debido a sus méritos en diversas campañas militares. Este retrato, anteriormente en la colección Becker de Dortmund, demuestra que Tiziano también llega a usar esta fórmula específica en personalidades ajenas a la estirpe Habsburgo. Una vez más, resulta difícil señalar, con total seguridad, a quien se debe en verdad la introducción de esta novedad en la retratística de las cortes Habsburgo. Problemática más compleja si se tiene en cuenta el retrato en armadura de Francesco Maria I della Rovere, duque de Urbino (Tiziano, 1536-1538, Galleria degli Uffizi), que presenta evidentes paralelismos con la imagen marcial de Carlos V.

126 En 1546, Carlos V, gran maestre de la orden, le concede esta distinción en Utrecht, poco antes de la campaña imperial contra el protestantismo alemán. Se trata de la más alta distinción otorgada por el monarca Habsburgo, de carácter vitalicio y no hereditario.

127 Willem I de Oranje (1533-1584), de la casa Oranien-Nassau. Educado en la corte católica de los Países Bajos por imposición del emperador, recibe el título de príncipe de Oranje en 1544. Sus cualidades personales le permiten tener una estrecha relación con Carlos V, llegando incluso a asistir a su abdicación en Bruselas en 1555 y a comandar uno de los ejércitos imperiales. En 1555, Felipe II le nombra miembro del Consejo de Estado. Años más tarde, deja de ser leal a la casa de Habsburgo y lidera la sublevación de las provincias holandesas contra el poderío español. Antonio Moro lo retrata en 1555, a la edad de 22 años. Gemäldegalerie Alte Meister Kassel, Alemania.

128 Para un entendimiento teórico del retrato en la cultura cortesana europea de la segunda mitad del siglo XVI y principios del XVII es necesario referir una idea recurrente en la tratadística de la época: el restringido derecho a la representación a través del retrato. Este carácter elitista, de selección de personas merecedoras, se aprecia por ejemplo en el manuscrito *Do tirar polo natural* del pintor portugués Francisco de Holanda, concluido en 1549. *Grosso modo*, mientras en los escritos del poeta italiano Pietro Aretino se defiende que sólo las personalidades ejemplares deben ser retratadas, cuya memoria debe ser perpetuada, para Francisco de Holanda este género pictórico únicamente se destina a algunos reyes, emperadores y príncipes, a aquellos dignos de ser glorificados e inmortalizados por sus hechos o cualidades personales. Esta idea, en el contexto de los espacios cortesanos, se acabará asociando a las ideas de superioridad y aristocracia, pues el retrato no sólo celebra la persona y sus virtudes o hazañas, también es el medio para mostrar – e incluso legitimar – su estatus, poder, riqueza y redes familiares.

129 En realidad se trató de la continuidad y confirmación de un cargo que ostentaba desde agosto de 1598, como caballerizo mayor del príncipe Felipe, tornado rey a la muerte de Felipe II, en septiembre de 1598.

130 Su hijo Diego, por ejemplo, llega a ser gentilhombre de la cámara de Felipe III.

131 El Consejo de Estado era la institución gubernamental más importante de la monarquía durante el reinado de los Habsburgo españoles, máximo organismo de asesoramiento del rey, a quien correspondía su presidencia. El Consejo de Guerra era una prolongación del Consejo de Estado, al cual estaba subordinado. En el reinado de Felipe III el Consejo de Estado gana mayor autoridad, traspasando su función consultiva. Con la incorporación de Francisco Gómez de Sandoval la alta nobleza castellana aumenta su poder político, integrando en el Consejo miembros de su propia familia y aliados. El duque de Lerma llegará incluso a dirigirse al Consejo de Estado como portavoz de la voluntad real. Véase Tomás y Valiente, 1990: 94.

132 La asociación entre el retrato del duque de Lerma (Fundación Casa Ducal de Medinaceli) y el de su hijo (Palacio Nacional de Sintra) fue establecida por primera vez por el historiador del arte Pedro Flor. Esta acertada asociación desde el punto de vista formal y tipológico no contemplaba el vínculo familiar, pues el historiador desconocía la identidad del noble caballero del retrato de Sintra. También es de su responsabilidad la relación con los prototipos militares definidos por Tiziano y Moro para el emperador Carlos V y su hijo Felipe II, respectivamente. Véase Flor, 2011: 215-217.

133 Retrato de gran repercusión en la retratística de las cortes de los Habsburgo. No hay retrato armado que no se base de alguna forma en él, como ya demostró Maria Kusche. Véase Kusche, 2004: 61-69. Artículo original, en alemán, publicado en 1991.

134 La primera versión de este retrato sería pintada en Bruselas, después de la victoria contra Francia, en la batalla de San Quintín de 10 de agosto de 1557. En 1560, la réplica conservada en el Real Monasterio de El Escorial aparece en el Alcázar de Madrid y, posteriormente, se traslada al Palacio Real de Valladolid, donde permanece hasta su transferencia al taller de Pantoja para servir de modelo al retrato destinado a la nueva galería de retratos de la dinastía Habsburgo del Palacio Real de El Pardo, en proceso de reconstrucción tras su desaparición en el incendio de 13 de marzo de 1604.

135 Gemäldegalerie, Kunsthistorisches Museum Wien, Austria. Retrato de aparato destinado a Viena, mantiene el esquema de los retratos armados de Felipe III como Príncipe, pero sustituyendo la posición de las manos. La mano derecha, anteriormente apoyada sobre la celada, empuña ahora con firmeza el bastón de mando. Existen numerosas versiones de este retrato. Véase Kusche, 2007: 101-121.

136 Asunto abordado en estudios como los de Antonio Feros, Hélène Tropé, Sarah Schroth y María A. Roca Mussons, este último centrado en la figura del conde-duque de Olivares.

137 La encomienda mayor de Castilla de la orden de Santiago, estimada en 16.000 ducados de renta anual, la concede Felipe III al entonces marqués de Denia en septiembre de 1599. Es interesante el comentario de Cabrera de Córdoba en la relación de 8 de abril del año 1600, en la que se cuenta lo siguiente: "[…] el pueblo comienza á decir que se le dará [al duque de Lerma] el maestrazgo de Santiago [Felipe III administra los maestrazgos de las órdenes de Santiago, Calatrava, Alcántara y Montesa], si bien, por estar incorporado en la Corona Real, paresce que tiene esto dificultad; pero es tan grande la merced que S.M. le hace, que para él en nada se porná impedimento." Véase Cabrera de Córdoba [relación de 8 de abril de 1600]: 65.

La joya que cuelga sobre el pecho del duque – una venera o concha de vieira en oro con la cruz santiaguista sobre ella, esmaltada en rojo – alude a su pertenencia a la orden militar de Santiago y a su condición de comendador mayor de Castilla y trece en la orden. Esta tipología de joya masculina, privativa de la nobleza, se denomina "hábito" o "encomienda" y, en este caso, se encuentra sujeta por un rico collar de oro. En el contexto de la joyería masculina de lujo, es la principal manifestación del rango elevado de su portador, de la misma manera que el toisón de oro en el caso del príncipe heredero, del rey y del selecto colectivo de caballeros de la alta nobleza vinculados a las cortes y territorios europeos de los Habsburgo. Resulta curioso que el duque de Lerma no perteneciese a la orden del Toisón de Oro, supongo que por preferir la bien dotada encomienda castellana de la orden de Santiago, incompatible con el toisón.

138 El duque de Lerma ostenta el cargo entre marzo de 1603 y marzo de 1611, con 12.000 ducados de salario. El contundente retrato ecuestre realizado en Valladolid por el joven Rubens, en 1603, para el valido de Felipe III, presenta al duque como un orgulloso y bravo general, montando su magnífico semental blanco y empuñando el bastón de mando en su mano derecha. En este retrato, uno de los escasos cuadros de Rubens que están firmados, se celebra su estatus de capitán general de la caballería de los reinos de Castilla, ostentando además su condición de comendador mayor de Castilla en la orden de Santiago mediante la venera que pende del collar, al igual que en el retrato que Pantoja hace en 1602 (la armadura es diferente), pero en este caso a caballo, siendo uno de los primeros retratos ecuestres de un individuo no perteneciente a la realeza. Sobre las similitudes entre los retratos de Pantoja y de Rubens, conviene referir que nada se sabe de un posible contacto entre ambos pintores durante la estancia del flamenco entre septiembre de 1603 y mayo de 1604. No obstante, Rubens visita las colecciones reales, incluso las de El Escorial, y llega a ver obras de pintores que trabajan en la corte de Valladolid, entre los cuales se encontraban los hermanos Carducci y el propio Pantoja. Alaba los Tizianos y las piezas de otros grandes maestros, pero lamenta la falta de mérito de los pintores cortesanos españoles en activo. Véase Protter, 1971: 64-65.

139 Encargo personal de María de Habsburgo (1505-1558). Infanta de España, archiduquesa de Austria, reina consorte de Hungría y gobernadora de los Países Bajos. La estatua de su sobrino se encuentra en España a partir de 1556, en el palacio de Cigales, cerca de Valladolid, donde María fallece en 1558. La estatua pasa después a Madrid.

140 Feros, 2002: 175-200.

141 También se aprecia esta característica en el retrato de su hijo.

142 En el retrato de Rubens se observan, exactamente, las mismas peculiaridades en la faz del duque.

143 El retrato en armadura de cuerpo entero del príncipe Felipe (Felipe II), realizado por Tiziano en Augsburgo entre 1550 y 1551, es uno de los modelos de representación áulica que marca un antes y un después en la retratística militar de los Habsburgo, en el que se hace especial énfasis en los símbolos que resaltan la dignidad del Príncipe, como la columna, la mesa cubierta de terciopelo carmesí y la armadura de parada. De gran repercusión, este retrato fue reinterpretado por numerosos pintores cortesanos, entre los cuales Sánchez Coello y Jooris van der Straeten, este último activo en la corte española entre 1560 y 1568.

144 Archivo Amatller (c.1590) y Kunsthistorisches Museum de Viena (c.1592 y 1594).

145 Sobre la mecánica del retrato de corte en el siglo XVI, véase Serrera, 1990: 37-62. Sobre el papel y significado del retrato de aparato ante el público cortesano, véase Bouza, 1998: 31-36. Sobre el retrato renacentista y su uso nobiliario, véase Fletcher, 2008: 71-89.

146 La superior posición de Lerma es oficialmente confirmada por Felipe III, en decreto de octubre de 1612, ordenando a todas las instituciones de gobierno que obedeciesen las órdenes de Lerma como si viniesen de su propia boca y mano. Este documento, conocido como "decreto de delegación de firma", ha sido objeto de varias interpretaciones. El análisis del historiador Antonio Feros, de la Universidad de Pennsylvania, parece el más acertado: Felipe III no delega su soberanía en Lerma, sino que reconoce por escrito el papel del duque como principal amigo y consejero, como su valido, y como tal es su intermediario y portavoz. Véase Feros, 2002: 227.

147 Varios autores refieren la cuestión de su supuesta ambición de hacer del valimiento un puesto institucionalizado, de carácter hereditario. Recomiendo la lectura de *The Great Favourite: The Duke of Lerma and the Court and Government of Philip III of Spain, 1598-1621* (Williams, 2006) y la notable y numerosa obra escrita de Antonio Feros.

148 Íñigo López de Mendoza (1536-1601). Gentilhombre de la cámara de Felipe II, a quien acompaña a Inglaterra con motivo del matrimonio del rey con María Tudor. En 1560 asiste, junto a su padre, al enlace del monarca con su tercera esposa, Isabel de Valois, que se celebra en el Palacio del Infantado de Guadalajara. En ese mismo año accede al condado de Saldaña, título reservado a los futuros duques del Infantado. Hereda el ducado en 1566 y recibe el collar de la orden del Toisón de Oro en 1593. Con motivo de la unión entre Felipe III y la archiduquesa Margarita de Austria, el rey concede al duque, de edad avanzada, un papel protagonista en la organización de los festejos, a los que acude con toda su parentela y corte. Fue el último varón en línea directa en ser cabeza de la casa ducal del Infantado.

149 Colección Duque del Infantado. En relación a la autoría de este retrato, se han propuesto diversas atribuciones, de Tintoretto a Sánchez Coello. Más recientemente se ha querido relacionar la pintura con Frans van Cleve (Francisco de Cleves), pintor y criado de Rodrigo de Mendoza, conde de Saldaña, entre 1587 y 1588, y del quinto duque del Infantado hasta 1601. Véase González Ramos, 2006: 61-76.

150 El retrato armado de Felipe II en la jornada de San Quintín (1559-1560), por Antonio Moro, es uno de los mejores ejemplos de esta idea. El rey no es representado con la armadura completa. Sólo viste la coraza, grabada y dorada, prescindiendo incluso de la celada y de las manoplas. De este modo, el observador centra su atención en el peto y escarcelas, donde se concentra el mensaje del retrato: presentar al novel Rey como héroe militar en la estela de su padre, el emperador Carlos V, vinculando la armadura a una importante victoria militar, la primera de su reinado. La presencia del toisón de oro y del aspa o cruz de Borgoña en la decoración de la armadura es más que suficiente para transmitir el tono dinástico implícito y el hecho histórico al que remite.

151 González Ramos, 2013: 1-7; 2014: 153-198.

152 En el último cuarto del siglo XVI, Milán y el norte de Italia adquieren un renovado protagonismo frente a los centros alemanes en la producción de armamento de lujo. Facto evidente en los retratos de corte españoles de este período, reflejo de la influencia de la monarquía hispana sobre estos territorios. Véase Soler del Campo, 2009: 206-210.

153 Colección particular.

154 El retrato armado de Felipe II (colección particular, Londres), de formato tres cuartos, atribuido por Maria Kusche a Jooris van der Straeten, también presenta esta interesante disposición de mesa y celada. Desconozco si se trata del ejemplar hoy en el National Maritime Museum de Greenwich, Reino Unido.

155 Rodrigo de Mendoza (c.1540-c.1588), conde de Saldaña a partir de 1566. Hermano, yerno y fallido heredero del quinto duque del Infantado. Caballero de Santiago desde 1562, gentilhombre de la cámara de Felipe II desde 1573, comendador de los bastimentos de León en la orden de Santiago desde 1579 y Trece de la Orden. En 1581 se encuentra en Portugal al servicio de Felipe II, pero acaba regresando a Guadalajara ante la llamada de su hermano que, ante la falta de un heredero varón, decide casarlo con su primogénita. El enlace, previa dispensa por parentesco del Papa Gregorio XIII, se celebra el 20 de enero de 1582, con aparato casi regio según fuentes de la época.
Layna Serrano, 1942: III, 251-259.

156 Joya de la misma tipología se observa en el retrato a caballo del duque de Lerma, pintado por Rubens en Valladolid en 1603.

157 Sánchez Coello, c.1570, Pollok House, Glasgow; y copia de autor desconocido a partir de Sánchez Coello, National Portrait Gallery, Londres.

158 Cabrera de Córdoba [relación de 30 de junio de 1601]: 106. Esta conversación entre Felipe III y el duque del Infantado tiene lugar en mayo de 1601, durante la estancia del rey en el castillo de la villa de Buitrago, señorío del Infantado, durante unas jornadas de caza.

159 Ana de Mendoza, su primogénita y sexta duquesa del Infantado, es la primera mujer titular de la casa del Infantado.

160 Como de hecho sucede en 1657, cuando muere el séptimo duque del Infantado, primogénito de Diego Gómez de Sandoval y Luisa de Mendoza. Al no dejar descendencia, el título del Infantado pasa a su hermana, casada con el cuarto duque de Pastrana. Es entonces cuando se unen los ducados del Infantado y de Pastrana.

161 Feros, 2002: 196.

162 Sobre el impacto de estas celebraciones en la embajada inglesa y su importancia como germen de la corte barroca en la España del siglo XVII, véase Williams, 2009.

163 Cabrera de Córdoba [relación de 14 de mayo de 1605]: 242. Pinheiro da Veiga [relación de 24 de abril de 1605]: 25.

Ningún documento escrito retrata mejor el ambiente de fiesta permanente que vive Valladolid durante varios meses del año 1605 como el "Preludio das solemnidades que precederam á Semana Sancta (1605)", capítulo integrado en la *Fastigimia* de Pinheiro da Veiga, donde se recogen detalladas descripciones y agudas observaciones sobre los acontecimientos vividos en ese periodo y la vida cortesana en el reinado de Felipe III. Pinheiro da Veiga (c.1570-1656) fue un magistrado y escritor portugués, natural de Coimbra, que desempeñó varios cargos, como procurador de la Corona, desembargador de palacio y canciller mayor del reino.

164 Pinheiro da Veiga [relación de 1 y 2 de junio de 1605]: 53-54.

165 Sobre el método de trabajo de retratistas de corte como Sánchez Coello y Pantoja de la Cruz, tanto en la ejecución de retratos *ad vivum* como en la producción de réplicas, véase Serrera, 1990: 61-62.

166 Resulta lógico pensar que el retrato mencionado en octubre de 1608, al estar inacabado, todavía permaneciese en el taller del pintor en noviembre del mismo año.

167 La nómina de aprendices, oficiales, ayudantes y colaboradores que estuvieron en contacto con Pantoja de la Cruz es bastante larga y presenta algunas incógnitas. Algunos carecen de obra reconocida, otros con obras sin unanimidad en las atribuciones.

168 Matilla Tascón, 1987: 415.

169 Caturla, 1956: 389-405.

170 Kusche, 2007: 408-435.

171 Pintura presente en la Exposición Internacional de Barcelona de 1929-1930, en cuyo catálogo histórico y bibliográfico, publicado bajo la dirección del duque de Berwick y Alba, se recogen numerosas piezas de importantes colecciones españolas, incluyendo el retrato mencionado. Véase Berwick y Alba, 1933: 242. "1026 Doña Luisa de Mendoza; retrato firmado por Andrés López; principios del siglo XVII. Mide 2'30 X 1'41 ms. Señor Duque del Infantado. Madrid."

172 La confirmación de este dato y el acceso a éste y otros retratos históricos no hubiera sido posible sin la generosa colaboración de D.ª Ana de Arteaga y del Alcázar, condesa de Santiago, responsable por la gestión de la colección Infantado.

173 Kusche, 2007: 359.

174 Kusche, 2007: 363.

175 Pedro González de Mendoza (c.1555-1620). Último hijo varón de Íñigo López de Mendoza – marqués de Mondéjar y conde de Tendilla – y doña María de Mendoza, hermana del V duque del Infantado, Íñigo de Mendoza. Su biografía se vincula íntimamente a la orden de Malta, en donde obtiene altos cargos militares y encomiendas. También ejerce de embajador de su Orden en varias ocasiones, en Roma, en Venecia y en la corte española, incluso en los años en que ésta se traslada a Valladolid. El retrato de 1619, hoy en el Museo Nacional de Escultura de Valladolid, presenta una inscripción que ofrece la edad del retratado: "ÆTATIS. 64.". Para Miguel Ángel Marcos Villán, conservador del museo, la pintura fue realizada en España, posiblemente a petición de Juan Hurtado de Mendoza, duque consorte del Infantado, valedor de Villandrando en la corte. Marcos Villán, 2010: 71-75. Agradezco al autor el envío del artículo.

176 Otros pintores, menos conocidos, que practicaron en el retrato un estilo cercano al de Pantoja son Bartolomé de Cárdenas (c.1575-c.1628), Domingo de Carrión (c.1589-c.1660) y Felipe Diriksen (1590-1679).

177 Sobre el difícil tema de la relación entre originales, réplicas, copias y variaciones de retratos en el taller de Pantoja, véase Kusche, 2007: 241-244. El grado de intervención de oficiales, aprendices y ayudantes vendría dado por el sistema de trabajo empleado por Pantoja para la ejecución de los retratos, que habría aprendido en el taller de Sánchez Coello, su maestro. Se sabe que Sánchez Coello solía firmar la primera versión de un retrato, pero no las réplicas posteriores, diferenciando así la creación de una determinada composición prototipo. Este método no significa que la primera versión de un retrato fuese necesariamente la mejor, ya que Sánchez Coello compone segundas versiones con igual dedicación y atención e incluso mejora aspectos del efigiado que no habían quedado resueltos a su gusto en el primer retrato. Kusche, 2003: 339-387.



ANÁLISIS DESCRIPTIVO



Los retratos de corte del Norton Simon Museum de Pasadena y del Palacio Nacional de Sintra comparten tema, esquema de representación, atrezo, formato y composición. Incluso las dimensiones son similares: 185,4 cm de altura y 104,5 cm de anchura en el caso de la pintura del museo estadounidense, mientras que la pintura de Sintra cuenta con 191 cm de altura, aproximadamente, y alrededor de 113 cm de anchura. En este sentido, aunque la descripción siguiente responde al ejemplar del Palacio Nacional de Sintra, ésta se puede aplicar a ambos retratos, prácticamente idénticos, salvo las inscripciones presentes en el ángulo inferior izquierdo y algunas disimilitudes insignificantes que no me detengo a especificar[178], atribuibles en parte a la distinta interpretación pictórica con frecuencia asociada al proceso de ejecución de réplicas a partir de retratos del natural que servían de modelo. [fig. 19, 20]

Don Diego Gómez de Sandoval aparece representado de cuerpo entero en un interior indiferenciado, de pie, a tres cuartos y en tamaño próximo al natural. La mesa y el pavimento embaldosado[179], en perspectiva, son las únicas referencias a un espacio interior.

La figura del noble caballero sobresale del fondo oscuro, neutro, dirigiendo su mirada al espectador. Lleva un gran cuello de lechuguilla con elaboradas puntas de encaje, que aísla la cabeza del resto del cuerpo y la mantiene erguida, entrando en contacto lechuguilla y orejas[180]. Las manos asoman de los puños de encaje, a juego con las labores del cuello. Luce media armadura ecuestre de parada, en acero con rica decoración dorada, de probable autoría milanesa.



[fig. 19]
Retrato de Diego Gómez de Sandoval
Norton Simon Museum



[fig. 20]
Retrato de Diego Gómez de Sandoval
Palacio Nacional de Sintra

Sobre ella ostenta un collar del tipo cadena de eslabones[181], de oro, con una cinta de seda roja entrelazada, cuyo raro y sobrio diseño aparece en los últimos retratos armados de Felipe II; en el retrato marcial de Rodrigo de Mendoza, anterior conde de Saldaña; y en los retratos oficiales, con media armadura, de Felipe III Príncipe[182] y Rey[183]. En todos ellos[184], salvo en el del noble caballero Mendoza, pende del collar la insignia de la orden del Toisón, el vellocino de oro, mientras que en el retrato de don Diego la cadena sujeta la insignia de la orden militar de Calatrava.

Este colgante oval, que presenta una anilla fija en el ápice para la suspensión, consta de una sencilla moldura de oro que enmarca la placa esmaltada de blanco sobre cuya superficie está superpuesta, también en esmalte, una cruz colorada flordelisada, símbolo distintivo de la orden de Calatrava[185] [fig. 50]. Se trata de una joya masculina de lujo, del tipo "hábito" o "encomienda", que alude a la condición noble y rango elevado del portador, comendador mayor de esta Orden.[186]


DIFFINICIONES DE
la Orden y Caualleria de Ca
latraua: con relacion de ſu inſtitucion,
Regla y approbacion.
CON LICENCIA EN MADRID POR ALONSO
Gomez Impreſſor de ſu Mageſtad, año de.1576.

[fig. 50]
Frontispicio de *Diffiniciones De la Orden y Caualleria de Calatraua: con relacion de su inftitucion, Regla y approbacion*
Madrid, 1576
Bayerische Staatsbibliothek, Múnich
2 H.mon. 51

Cortesía de Bayerische Staatsbibliothek - Bavarian State Library

El segundo hijo del duque de Lerma es representado armado a la edad de 18 años, dato suministrado por la inscripción del ángulo inferior izquierdo[187]:
"ÆTATIS SVÆ •18•". Calza botas altas enceradas, muy justas, y viste medias blancas ceñidas y calzas tendidas acuchilladas, en brocado dorado[188]. Sobre la cota de malla, ciñe media armadura con cenefas de motivos vegetales dorados, compuesta por coraza con ristre y escarcelas de launas, gola y arnés de brazos con codales adornados con la cruz de la orden de Calatrava, en dorado. La mano izquierda se apoya en la empuñadura de la espada, descansando la diestra sobre la celada borgoñona[189] con penacho de plumas que se dispone en la mesa, dispuesta en un plano oblicuo para aumentar la sensación de profundidad y vestida con terciopelo carmesí de alamares y flecos dorados. La espada y las espuelas doradas son elementos clave que atestan su estado de caballero calatravo ya armado[190].
La espada, de gala, es del tipo *rapière*, con guarnición de lazo de aparente estilo italiano, modelo en boga en España a partir de mediados del XVI, aún en uso a

principios del siglo XVII. El diseño del pomo y puño de la daga que se vislumbra tras la espalda hace juego con el de la espada.

La figura de don Diego, ligeramente girada hacia su izquierda, es suavemente modelada gracias al foco de luz que recibe desde la izquierda de la composición, creando interesantes efectos de claroscuro. Llaman particularmente la atención las sombras trazadas en el suelo por las piernas del noble caballero, así como las proyectadas por la mesa sobre la pierna derecha y por la celada sobre las calzas. La acusada oscuridad en determinadas áreas de la pintura concede una mayor sensación de profundidad al espacio y de volumen a la figura, haciendo resaltar la luz que incide en rostro, lechuguilla, manos, penacho y ornamentos dorados de la armadura.

Encima de la inscripción que comunica la edad del efigiado se aprecia el número "456", pintado con trazo irregular en color amarillento, correspondiente a un antiguo número de inventario[191]. En el reborde lateral derecho del bastidor, sobre el propio lienzo y oculto bajo el marco, aparece pintado en negro lo que parece ser un número "26". [fig. 51]

26

[fig. 51]
Dibujo aproximativo del número pintado en el reborde lateral derecho del bastidor, sobre el propio lienzo.

····· § ·····

DE ACERO Y ORO

Cabello muy corto, a la moda de la época.

Cuello rizado con puntas de randa, del tipo llamado lechuguilla punteada, a juego con los puños. Sobrepasa la altura de las orejas por detrás.

Gola

Hombrera o guardabrazo

Codal decorado con el símbolo de la Orden de Calatrava.

Ristre en posición recogida. Las armaduras ecuestres cuentan con este elemento característico, donde se apoya la lanza.

Talabarte. Cinturón para portar espada y daga.

Celada borgoñona, enriquecida con cenefas doradas y penacho de plumas blancas, rojas y amarillas. Pieza compleja y lujosa, formada por varios elementos articulados, que enfatiza la imagen áulica de don Diego.

Mesa vestida de terciopelo carmesí, de seda, con guarnición dorada de alamares y flocadura.

Botas altas sobre medias blancas, enceradas y ajustadas a la pantorrilla. Reforzadas en el pie, con suela dura, las botas se sujetan a los muslos mediante correas para mantenerlas bien estiradas.

La edad del retratado: 18 años.

Armadura hecha en acero. Presenta el característico color negro obtenido tras el tratamiento que se aplica para evitar la oxidación del metal y resaltar la ornamentación dorada.

Coraza. Consta de peto y espaldar.

Doble cadena de oro con cinta de seda roja entrelazada.

Daga, en el lado opuesto a la espada.

Colgante ovalado con la insignia de la Orden de Calatrava, joya exclusiva de comendadores.

Brazal

Cota de malla, formada por anillos de acero enlazados.

Espada

Escarcelas de launas. Láminas articuladas fijas al peto.

Calzas acuchilladas “de muslos tendidos”, de contornos planos, por encima de la rodilla. Sin bragueta.

Correas de cuero con hebillas y elementos dorados, destacando el motivo en forma de flor de seis pétalos. Sujetan las escarcelas al peto.

Medias blancas de seda.

Espuelas doradas. Se colocan por medio de correas con hebilla.

NOTAS

178 A título de ejemplo, véase la única pata visible de la mesa, lisa en ambos retratos, pero de sección redondeada en el caso del retrato del Norton Simon Museum y cuadrangular en el del retrato de Sintra. Se aprecia otra diferencia en las espuelas doradas en forma de estrella del caballero, con ocho puntas en el retrato del museo estadounidense y seis puntas en el retrato de Sintra.

179 El pavimento del retrato del Norton Simon Museum no parece presentar un solado de baldosas cuadrangulares de barro cocido, como en el retrato de Sintra. Este último fue objeto de una restauración entre noviembre de 2000 y febrero de 2001, incluyendo la eliminación de antiguas intervenciones y barnices oxidados que cubrían la superficie pictórica, lo que permitió la correcta lectura del pavimento, compuesto por sencillas baldosas color ladrillo.

180 En la década de 1570 los cuellos de lechuguilla alcanzan la altura de las orejas, característica que se mantiene vigente durante décadas en el reinado de Felipe III. Aproximadamente, hasta 1620.

181 ¿Será la cadena que Rodrigo de Mendoza ostenta en el retrato de colección particular? ¿O será la cadena de 4.000 reales que la reina Margarita ofrece a don Diego como presente el 28 de mayo de 1599? Archivo General de Palacio, Palacio Real de Madrid, Madrid, Sección Histórica, legajo 190. Véase IULCE Biografías, "Gómez de Sandoval y Rojas, Diego", http://sigecahweb.geo.uam.es/iulce/index.php/biografias. Última consulta: 30 julio 2015.

182 Pantoja de la Cruz, Príncipe Felipe armado, varias versiones conocidas, c.1590, c.1592 y 1594.

183 Pantoja de la Cruz, Felipe III armado, varias versiones, la primera – aún conservada – de c.1601.

184 No incluyo en esta lista algunos de los retratos del archiduque Alberto, con media armadura de gala y toisón de oro, realizados a partir del año 1600, ya esposo de su prima la infanta Isabel Clara Eugenia, hija mayor de Felipe II, y príncipe soberano de los territorios católicos de los Países Bajos (Flandes), bajo la dependencia directa de la monarquía hispánica. Interesa, en este sentido, la estampa con el retrato de los archiduques incluida en el *Ducum Brabantiae Chronica…* (Amberes, 1600).

185 "Cruz colorada de Grana con quatro flores de Lis en los quatro eftremos trae por infignia las perfonas del habito de Calatraua […]". Véase *Diffiniciones De la Orden y Caualleria de Calatraua: con relacion de su inftitucion, Regla y approbacion*, 1576: 283.

186 Este tipo de joya masculina de formato ovalado se puede ver en la retratística de corte a partir del último tercio del siglo XVI, generalmente pendiente de un collar de oro en el caso de los caballeros miembros de la nobleza. Sobre las joyas del tipo "hábito" o "encomienda", véase Arbeteta Mira, 1998: 45-50. Acerca de la joyería esmaltada tardomanierista véase Arbeteta Mira, 2006: 45-67.

187 Nada sugiere que la inscripción no sea auténtica. Indicar la edad era práctica común en la retratística de la época. Véase, por ejemplo, el retrato armado del rey Don Sebastián a la edad de 18 años, atribuido a Cristóvão de Morais, perteneciente a la colección del Museo Nacional del Prado. El cuadro muestra una inscripción en la parte superior: "SEBASTIANVS PRIMVS / REX PORTVGALLIA / ANNVM AGENS XVIII". Otros retratistas de corte, como Sánchez Coello o Frans Pourbus el Joven, también incluyen en la tela la inscripción en latín sobre la edad del efigiado, indicada en números romanos o arábigos. En algunos de sus retratos la inscripción presenta el mismo estilo de escritura evocadora de las mayúsculas romanas de la Antigüedad.

188 Se aprecia en las calzas la invisibilidad de la bragueta, elemento abultado que tiende a desaparecer a finales del siglo XVI.

189 Sobre las armas que han de tener comendadores y caballeros de la Orden, véase *Diffiniciones De la Orden y Caualleria de Calatraua: con relacion de su inftitucion, Regla y approbacion*, 1576: 69, 148, 237.

190 En la primera parte del ritual solemne de armar Caballero y dar el Hábito, el padrino ciñe una espada dorada al caballero que ha de ser armado, mientras que otros dos caballeros le calzan las espuelas doradas. Véase *Diffiniciones De la Orden y Caualleria de Calatraua: con relacion de su inftitucion, Regla y approbacion*, 1576: 132.

191 El tamaño, grafía, color y posición de este número de inventario son similares al número de inventario pintado en el retrato del Norton Simon Museum ("472").



POR ORDEN EXPRESA DE LA REINA

Doña Maria Pia, Reina de Portugal (detalle)

João Francisco Camacho
Lisboa, hacia 1880
Fotografía en positivo montada sobre cartón
Palacio Nacional da Ajuda

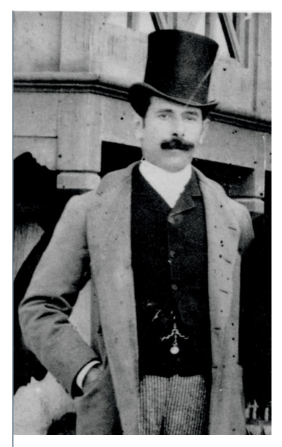
Inv. F61966



A la luz de las palabras del conde de Sabugosa en los albores del siglo XX, se sabe que la pintura es adquirida por la reina Doña Maria Pia como retrato del rey Don Sebastião, en lugar y momento desconocidos. Este dato representa el punto de partida de un trabajo de investigación y documentación que se abre al mundo del coleccionismo pictórico europeo de la segunda mitad del siglo XIX.

Los archivos de la Casa Real conservados en el Archivo Nacional Torre do Tombo, Lisboa; el Archivo de la Legación de Portugal en París, en el Archivo Histórico-Diplomático del Ministerio de los Negocios Extranjeros, Lisboa; los archivos de la Casa Real del Palacio Nacional da Ajuda, actualmente en la Biblioteca da Ajuda, Lisboa; los archivos de los *Commissaire-Priseurs* de París (1801-1989) disponibles en los Archives de Paris; y los catálogos de subasta de Drouot París son los principales recursos que han permitido reconstruir parte importante del proceso de circulación de la pintura hasta su entrada en las colecciones de la Corona portuguesa, gracias a la compilación y encaje de piezas de un complejo rompecabezas que proporciona importantes retazos de información. Avance significativo si se tiene en cuenta que poco era lo que se sabía con certeza acerca de la presencia de este retrato de corte en la colección del Palacio Real de Sintra.

Hasta hoy la única referencia de época de la monarquía que suministraba alguna información se limitaba a la mención hecha por el conde de Sabugosa [fig. 52] en su libro *O Paço de Cintra* (1903), referida en páginas anteriores[192]. La noticia contenía otro dato de interés, referente a la autoría de la obra, que relacionaba con el pintor flamenco Antonio Moro. En este sentido, una adquisición de tal calibre sería, sin margen de duda, merecedora de una noticia en algún periódico o revista cuya circulación coincidiese cronológicamente con dicha



[fig. 52]
Conde de Sabugosa
Domingos Alvão
Detalle de la fotografía "Os dez vencidos da vida".
Arquivo de Documentação Fotográfica
Direção-Geral do Património Cultural
Inv. 156.001.003

compra e incorporación en la colección de la Casa Real. Concentré mi atención en el periodo comprendido entre 1865 – cuando la reina Doña Maria Pia efectúa su primer viaje por Europa[193] tras su enlace con Don Luís I – y 1902, momento en que se produce el último *tour* de la reina por el extranjero anterior a 1903[194].

Las fuentes consultadas fueron el *Archivo Pittoresco*, semanario ilustrado cuyo último volumen es lanzado en 1868; la revista *O Occidente*, publicada entre 1878 y 1915; la revista literaria y artística *A Illustração Portugueza*, lanzada en 1884; el *Diario Illustrado*, activo entre 1872 y 1911; y el *Diário de Notícias*, a partir de 1865.

Sólo una publicación periódica cita la compra de un retrato del rey Don Sebastião, concretamente la edición de 11 de mayo de 1885 de *O Occidente: Revista illustrada de Portugal e do Extrangeiro* [fig. 53], en la que se dice lo siguiente[195]: "RETRATOS DE Dª. ISABEL, DE PORTUGAL, E DE EL-REI D. SEBASTIÃO. Fueron vendidos en París estos dos retratos pertenecientes a la célebre colección de Aragon. El primero fue comprado por Arsène Houssaye y el segundo por S. M. la reina Dª. Maria Pia."



OCCIDENTE

Revista Illustrada de Portugal e do Extrangeiro

8.º ANNO — VOLUME VIII — N.º 230

11 DE MAIO 1885

Retratos de D. Isabel, de Portugal e de el-rei D. Sebastião. Foram vendidos em Paris estes dois retratos pertencentes á celebre collecção de Aragon. O primeiro foi comprado por Arsene Houssaye e o segundo por S. M. a rainha D. Maria Pia.

[fig. 53]
Primera página de la revista *O Occidente* y página de la noticia publicada. Edición de 11 de mayo de 1885.

Esta breve noticia, que no es inédita[196], ha venido siendo asociada a un excelente retrato armado de Don Sebastião (1571-1574), de más de medio cuerpo, atribuido a Cristóvão de Morais (Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa). Respecto a esta pieza, en la entrada de catálogo de la exposición antológica *Meisterwerke aus dem Museu Nacional de Arte Antiga, Lissabon: Die großen Sammlungen VIII*[197], presentada en el Bundeskunsthalle de Bonn en 1999, se dice lo siguiente: "Corroborándose esta suposición [hipótesis del retrato ser un encargo de Juana de Austria a Cristóvão de Morais], también se alía el hecho de dicha pintura haber sido comprada en París en 1885 por Doña Maria Pia, perteneciendo anteriormente a la colección de Doña Maria del Carmen Aragon Azloré Idiáquez, descendiente de la Casa de Aragón (*Occidente*, 1885)."[198]

Esta asociación entre la noticia de 1885 y la pintura del museo lisboeta vincula de forma directa la "colección de Aragon" a la colección de María del Carmen Aragón de Azlor e Idiáquez, aunque en realidad se está ante dos colecciones diferentes.[199]

María del Carmen Aragón de Azlor e Idiáquez (1841-1905) fue duquesa de Villahermosa, Grande de España, condesa-duquesa de Luna, condesa de Cortes, condesa de Guara, condesa de Javier, marquesa de Cábrega, duquesa de la Palata, princesa de Massa en Nápoles, condesa de Moita en Portugal y señora de la baronía y honor de Panzano. Esta prócer aristócrata aragonesa, de ascendencia real, fue una activa y generosa mecenas de las Artes y las Letras, dedicando su enorme fortuna a proteger el patrimonio edificado y artístico de su propiedad y a fomentar la actividad cultural e investigadora en España. Dueña de una importante colección de arte, antes de fallecer deja dispuestas en testamento varias donaciones de gran valor, siendo una de las más significativas la referente a los lienzos de Velázquez que formaban parte de su herencia familiar. Al parecer, un adinerado norteamericano llega a ofrecer millón y medio de francos por uno de ellos, pero la duquesa, prefiriendo ofrecer las pinturas como legado al Museo del Prado, rechaza la oferta: "Amo mucho a mi familia, a mi patria y al arte, y muy poco al dinero. Por todos los millones del mundo no vendería yo mi Velázquez, que quiero que después de mis días vaya a formar parte del Museo del Prado."[200]

El legado al museo consta en la cláusula 24ª del testamento: "lega la misma señora testadora al Museo del Prado de Madrid [...], a fin de que no salgan nunca de España,

los dos cuadros originales de Velázquez."[201] Estos datos, aunque puedan parecer anecdóticos, son ilustrativos del sentido "patriótico" de la duquesa, nada interesada en vender obras de su colección de arte (y mucho menos dispersarla fuera del territorio español), entre otros motivos porque no lo necesitaba, surgiendo desde mi punto de vista serias dudas que atañen a la verdadera procedencia del retrato adquirido por Doña Maria Pia en 1885. Además, en 1885, María del Carmen Aragón de Azlor e Idiáquez todavía no era duquesa de Villahermosa y, por tanto, no disponía del grueso de la colección familiar de pintura.

Y no acaban aquí las dificultades, ya que también se plantea un problema a la hora de identificar, de manera fundamentada, cuál de los retratos conocidos e inventariados en museos y palacios portugueses como retrato de Don Sebastião correspondería al retrato noticiado. En este sentido, se pueden barajar, al menos, tres posibilidades:

- El retrato armado de Diego Gómez de Sandoval, del Palacio Nacional de Sintra, comprado, al parecer, por deseo de la reina Maria Pia y que en el momento de la adquisición se juzga ser representación del rey Don Sebastião. De cuerpo entero. [fig. 20]

- El retrato armado de Don Sebastião (1571-1574), del Museu Nacional de Arte Antiga, donado en 1909 por el segundo conde dos Olivais y de Penha Longa, José Pinto Leite[202]. Tal vez se trate de uno de los retratos que Doña Juana, hija de Carlos V, manda hacer de su hijo. De más de medio cuerpo. [fig. 54]

- El retrato del príncipe Don Carlos (último tercio del siglo XVI, a partir de 1567), heredero al trono español, hijo de Felipe II y de su primera esposa y prima Maria Manuela de Portugal. Procedente del Palacio de Ajuda como retrato del rey Don Sebastião, se localiza en el Palacio Nacional de Sintra desde 1939. Se desconoce si pertenece o no a las colecciones de la Casa Real. La restauración llevada a cabo en 1911 evidenció el error en la tradicional identificación del efigiado. Análisis radiográficos demostraron que la joya con la cruz de la orden de Cristo que pende del collar de oro era un repinte posterior, quizá del siglo XVII o XVIII, superpuesto al vellocino de oro, insignia de la orden del Toisón. Retrato actualmente atribuido a Sánchez Coello o a su taller, según original desaparecido de Sofonisba Anguissola de cerca de 1567[203]. De más de medio cuerpo, en traje de corte. [fig. 55]



[fig. 20]

Retrato de Diego Gómez de Sandoval, Comendador mayor de la Orden de Calatrava, Conde de Saldaña

Pantoja de la Cruz
España, 1605-1608
Óleo sobre lienzo
Palacio Nacional de Sintra
Inv. PNS3647





[fig. 54]

Retrato de Don Sebastião, Rey de Portugal

Cristóvão de Morais, 1571-1574
Óleo sobre lienzo
Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa
Inv. 1165 Pint



[fig. 55]

Retrato del príncipe Don Carlos, hijo de Felipe II y de Maria de Portugal

Alonso Sánchez Coello y taller, atribución
Copia de original de Sofonisba Anguissola de 1567
Óleo sobre lienzo
Palacio Nacional de Sintra
Inv. PNS3641

Llegado a este punto, para arrojar luz a esta cuestión fundamental comencé por consultar los catálogos de ventas publicados en 1885 por el Hôtel Drouot, una de las casas de subastas más importantes y antiguas de París, cuya actividad en la segunda mitad del siglo XIX se encuentra íntimamente ligada a la venta de colecciones históricas procedentes de la aristocracia europea en decadencia. A pesar de que la noticia de 11 mayo omite la autoría de la pintura y el tipo de intermediario o *art dealer* que interviene en la transacción comercial (casa de subastas, marchante, anticuario), la consulta de los catálogos de subastas pictóricas celebradas en el Hôtel Drouot se reveló crucial, ya que posibilitó el rastreo del retrato objeto de estudio y suministró datos sobre su circulación y paso por diversas manos.

Estos documentos prácticos incluyen una portada que anuncia la venta y las fechas de las sesiones, una lista o índice estructurado por escuelas o a partir de los nombres de los artistas cuyas obras componen los lotes – numerados – a subastar y, a veces, cuando la calidad de la colección así lo merece, un texto introductorio donde el *expert* contextualiza la colección y destaca las mejores obras y maestros presentes en la venta. Las piezas se hacen acompañar de datos técnicos y descripciones formales e incluso, en los catálogos más eruditos, se informa respecto al origen y "pedigrí" de las obras.

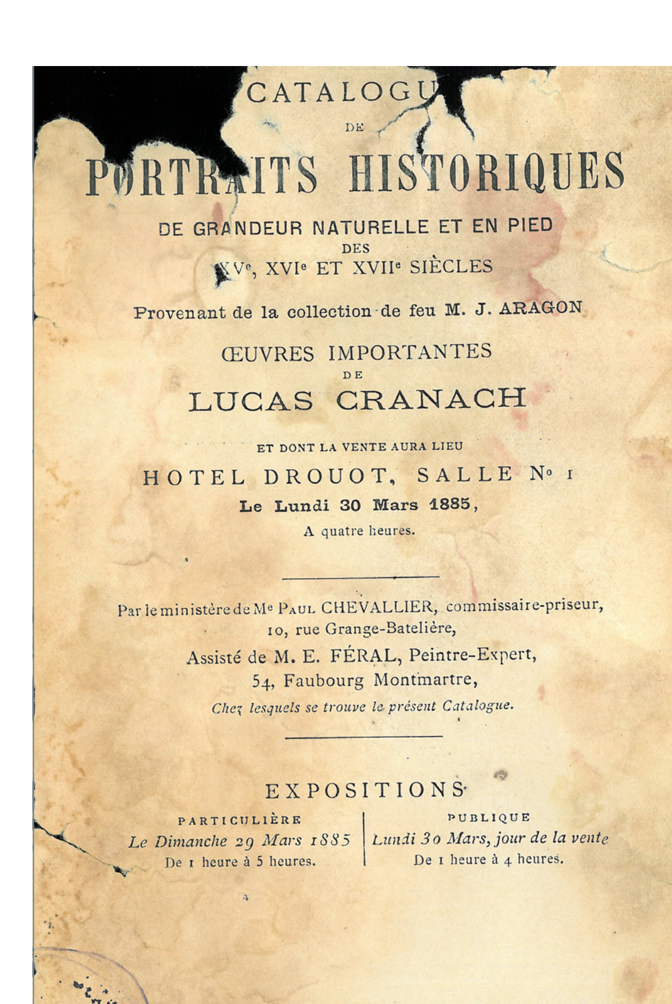
Los catálogos se destinaban a interesados y potenciales compradores como coleccionistas aficionados, *connaisseurs*, marchantes, expertos e incluso subastadores. En este sentido, el mercado de las subastas de la segunda mitad del siglo XIX experimenta la confirmación de nuevos perfiles de coleccionista, destacando la incorporación de una potente burguesía enriquecida, a veces ennoblecida, formada por banqueros, empresarios y políticos.[204]

La subasta que incluye el retrato de Don Sebastião mencionado en la noticia de 11 de mayo de 1885 tiene lugar el 30 de marzo de 1885, lunes, a las cuatro de la tarde. La pintura (lote nº 13) se expone en el Hôtel Drouot de París, en la sala nº 1 junto a otros 39 cuadros, siendo descrita en el catálogo de venta con unas características formales que coinciden con el retrato de Sintra, incluso en las dimensiones[205]: "13.
DON SEBASTIÃO / REY DE PORTUGAL (SIGLO XVI) / Porta una coraza damasquinada; rostro en tres cuartos hacia la derecha, cabello rubio, cuello con

dos órdenes de encaje en guipur. Tiene la mano izquierda en la empuñadura de la espada, la derecha sobre el casco. / Muy buen retrato de la Escuela flamenca. / Lienzo. Alt., 1 m. 90 cent.; Anch., 1 m. 12 cent."[206]

En esta misma subasta, intitulada *Portraits historiques de grandeur naturelle et en pied des XVe, XVIe et XVIIe siècles…*[207], también consta el retrato de Isabel de Portugal (lote nº 2) adquirido por Arsène Houssaye[208], como registra la revista *O Occidente*. El propio catálogo confirma este hecho en la página 4 gracias a las anotaciones manuscritas relativas al precio de adjudicación (230 francos) y al comprador[209]. Curiosamente, según la nota escrita a mano que acompaña el lote nº 13, el retrato de Don Sebastião es vendido por 840 francos a un tal Féral [fig. 56], lo que induce a pensar que la reina Doña Maria Pia no adquiere la obra en subasta o, quizá, que dicho personaje pudo hacerse con la pintura en calidad de agente intermediario de la Casa Real, pero en secreto, para que nadie tuviese conocimiento del interés de la reina por el cuadro. Esta segunda opción, para mí, del todo rocambolesca. De lo que no hay duda es que Féral participa en la subasta no sólo en calidad de experto de sala, comprando, al menos, tres retratos de corte, entre los cuales el retrato del rey portugués. Con toda seguridad se trata de *Monsieur* E. Féral, que aparece en la portada del catálogo como *peintre-expert*[210] y que asiste al *commissaire-priseur*[211] Paul Chevallier, uno de los más importantes subastadores del momento. En principio, es Féral quien confirma o atribuye la autoría del retrato de Don Sebastião a un pintor quinientista de la escuela flamenca.

Eugène Féral-Cussac (1832-1900) se encuentra activo en París, como especialista en pintura antigua y moderna, entre 1868 y 1900, suministrando servicios de consultoría y de venta de obras. Pintor, restaurador, *connaisseur*, coleccionista y marchante de pintura, colabora con el Hôtel Drouot en calidad de perito tasador a partir de la década de 1870. En la década de 1880 ya se encuentra establecido en *54 Faubourg Montmartre* y, anteriormente, en *23 rue de Buffault*. Recibe su formación como *restaurateur de tableaux* en el atelier de su tio, Jules Cussac. Las visitas al Louvre son una constante, donde estudia y copia a los maestros de la pintura, sobre todo de la escuela francesa. El salto a la esfera del expertizaje artístico viene de la mano del gran coleccionista Louis La Caze[212], quien completa su educación de *connaisseur*. Una vez granjeada su reputación como hábil conocedor de



CATALOGUE
DE
PORTRAITS HISTORIQUES
DE GRANDEUR NATURELLE ET EN PIED
DES
XVe, XVIe ET XVIIe SIÈCLES

Provenant de la collection de feu M. J. ARAGON

ŒUVRES IMPORTANTES
DE
LUCAS CRANACH

ET DONT LA VENTE AURA LIEU
HOTEL DROUOT, SALLE No 1
Le Lundi 30 Mars 1885,
A quatre heures.

Par le ministère de Me Paul CHEVALLIER, commissaire-priseur,
10, rue Grange-Batelière,
Assisté de M. E. FÉRAL, Peintre-Expert,
54, Faubourg Montmartre,
Chez lesquels se trouve le présent Catalogue.

EXPOSITIONS

PARTICULIÈRE	PUBLIQUE
Le Dimanche 29 Mars 1885	*Lundi 30 Mars, jour de la vente*
De 1 heure à 5 heures.	De 1 heure à 4 heures.

— 9 —

une écharpe rouge nouée au bras gauche, maillot gris avec chausses montant au-dessus des genoux.

École italienne.

Toile. Haut., 1 m. 90 cent.; larg., 95 cent.

1220 12. **ISABELLE DE BOURBON** *Aragon*
FILLE DE HENRI IV

Debout, vue de trois quarts, tournée vers la gauche; les cheveux frisés, collerette finement plissée, grand par-dessus noir, richement brodé d'or, à grandes manches ouvertes laissant voir une robe de satin blanc à bandes transversales et fleurs d'or, bijoux et chaîne de perles sur la poitrine. Le bras gauche pendant, la main droite posée sur le dossier d'une chaise.

Fond en étoffe de soie à bandes bleues et jaunes.

Très beau portrait, provenant de la galerie du marquis de Salamanca.

Le visage de la jeune princesse est modelé par des tons rosés rappelant les œuvres de Rubens.

Attribué à *P.-P. Rubens.*

Toile. Haut., 1 m. 95 cent.; larg., 1 m. 14 cent.

840 13. **DON SÉBASTIEN** *Féral*
ROI DE PORTUGAL (XVIe SIÈCLE)

Il porte une cuirasse damasquinée; la tête de trois quarts à droite, les cheveux blonds, collerette à double

— 10 —

rang bordée de guipure. Il a la main gauche sur la poignée de son épée, la droite posée sur son casque.

Très bon portrait de l'École flamande.

Toile. Haut., 1 m. 90 cent.; larg., 1 m. 12 cent.

400 14. **HENRIETTE DE CLÈVES** *Féral*
FEMME DE LOUIS DE GONZAGUE (XVIe SIÈCLE)

Assise, vue de trois quarts, tournée vers la gauche, une main posée sur le bras du fauteuil et caressant de l'autre un enfant qui est debout près d'elle; robe noire à bandes d'or avec manches de satin blanc. Un riche collier, orné de perles et de pierreries, pend sur la poitrine.

Fond à colonnes.

Attribué à *Páris Bordonne.*

Toile. Haut., 1 m. 87 cent.; larg., 1 m. 10 cent.

HENRI II

210 ROI DE FRANCE, ALORS DAUPHIN (XVIe SIÈCLE) *A. Houssaye*

Il est tourné vers la droite, coiffé d'une toque avec plumes, justaucorps noir à manches et culotte de satin rouge à galons d'or; il tient ses gants, la main gauche sur la poignée de son épée.

École italienne.

Toile. Haut., 1 m. 92 cent.; larg., 95 cent.

[fig. 56]

Portada del catálogo de venta y páginas que describen el lote nº 13

Cortesía de Drouot Documentation, París

pintura, sigue el consejo del crítico de arte Thoré-Burger[213] y se convierte en *expert* profesional, cuyos servicios son cada vez más requeridos por coleccionistas y casas de subastas, llegando incluso a vender al Louvre obras como *Le Bois de La Haye* (1650) de Paulus Potter y *La Fée aux perles* (1857) de Narcisse Díaz de la Peña. Entre las ventas importantes que acompaña en subasta a lo largo de los años sobresale la venta de *L'Angélus* (1857-1859) de Jean-François Millet, hoy en el Musée d'Orsay. Efectuada en la Galerie de Charles Sedelmeyer, en julio de 1889, esta pieza de la colección Secrétan alcanza un precio récord de 553.000 francos.

A la venta de la colección de *Monsieur* J. Aragon no acude la élite del coleccionismo europeo, pero sí se encuentran presentes estudiosos como Arsène Houssaye, autor de la *Histoire de la peinture flamande et hollandaise* (1846), y *connaisseurs* como el magistrado Martin Le Roy, miembro de la *Commission supérieure des beaux-arts* en las exposiciones universales de 1889 y 1900 y uno de los fundadores y dirigentes de la *Société des Amis du Louvre*, creada en 1897 para enriquecer las colecciones del museo. En las anotaciones manuscritas del catálogo también figuran los nombres de Mortemart (¿duque de?), Spiridon (¿Joseph?), Janzé (¿vizconde de?) y del experto y marchante de pintura *Monsieur* Lannoy. Todos ellos coleccionistas, con diferentes perfiles y propósitos. Todos interesados en los retratos de personajes históricos propiedad de un abogado de París, como relata Paul Eudel (1837-1911) en su libro *L'Hôtel Drouot et la curiosité en 1884-1885*.[214]

Eudel, coleccionista, erudito, escritor y cronista de arte, resalta la calidad de una colección de 40 retratos de grandes dimensiones, de cuerpo entero y tamaño natural, reunida por "un simple burgués de París", poniendo de relieve la rareza del hecho, "privilegio de palacios y museos". Al parecer el dueño de la galería de retratos, J. Aragon, era abogado y la génesis de su colección se remontaba al año 1855, cuando una rica dama que afirmaba descender de la realeza requiere sus servicios, pagándole sus honorarios mediante dos retratos de soberanos. Este fue el inicio de una colección que, poco a poco, integraría piezas de los siglos XV, XVI, XVII y XVIII, adquiridas en España, Italia y Francia a través de diferentes intermediarios. Algunas de ellas procedentes de destacadas colecciones como la del marqués de Salamanca y la del príncipe de San Donato.

Entre el conjunto de retratos de varias escuelas, Paul Eudel señala como especialmente notables los de Fernando I de Habsburgo, atribuido a Pierre Pourbus el Viejo; Carlos V, de escuela española; Cosimo de Medici, de escuela italiana; Caterina de Medici, atribuido a Antonio Moro; Felipe II de España, dado como obra de Sánchez Coello; Isabel de Borbón, atribuido a Rubens; Federico III de Sajonia, de Lucas Cranach el Viejo; y el de Don Sebastião, rey de Portugal, "un beau" retrato de escuela flamenca, entre otros. Vale la pena recordar aquí el testimonio del conde de Sabugosa (1903), afirmando que el autor del retrato del Palacio Real de Sintra no era otro sino el pintor flamenco Antonio Moro.

El valor de esta crónica de Paul Eudel reside, precisamente, en la fiabilidad de los testimonios del autor. Por un lado, frecuenta las grandes ventas de arte y convive con los grandes coleccionistas de su tiempo, por otro, ha pasado a la historia del coleccionismo como uno de los escritores especializados que más textos dedicó a la investigación del comercio ilícito de obras de arte, centrándose sobre todo en el fraude y la falsificación artística.

Entre 1881 y 1888, Eudel publica un volumen anual titulado *L'Hôtel Drouot et la curiosité en…*[215], en el que registra y comenta las principales transacciones, los intervinientes, el ambiente, las incidencias y anécdotas de todo lo que sucede en el Hôtel Drouot, prologado por historiadores y críticos de la talla de Jules Claretie, Edmond Bonnaffé, Philippe Burty y Champfleury.

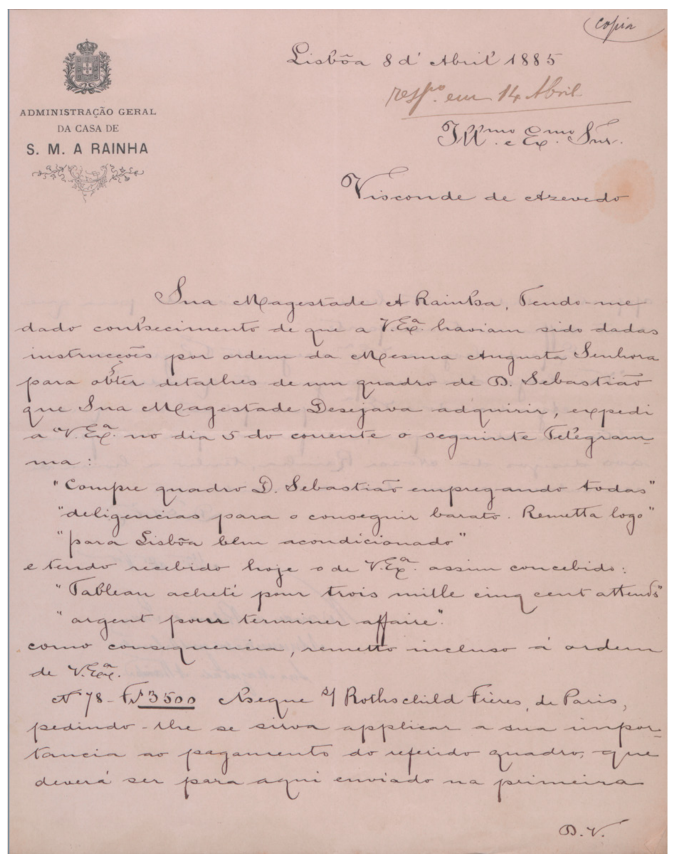
En 1885, en su libro *Collections et collectionneurs*, selecciona y analiza interesantes colecciones de la época, de diversa tipología, como la del gran *collectionneur-connaisseur* Jean-Charles Davillier, mencionando además el nombre de varios expertos de prestigio establecidos en París a los que considera árbitros en sus diferentes áreas de actuación: Arthur Maury para sellos, Charavay para documentos autógrafos, Mannheim para loza, Porquet para libros y Féral para pintura.[216]

En resumidas cuentas, no me cabe duda que el lienzo que Doña Maria Pia adquiere en 1885 es el que Féral compra por 840 francos en la subasta llevada a cabo el 30 de marzo de 1885 en el Hôtel Drouot, en París. Pero surgen entonces dos preguntas clave que exigen respuesta: ¿Cómo se hace la reina con el retrato en cuestión? ¿Y quién o quienes intervienen como intermediarios?

Para contestar estas interrogaciones se hizo imprescindible la localización de documentos de interés en archivos de Lisboa con fondos relacionados con la Casa Real. El Archivo Nacional de la Torre do Tombo y el Archivo Histórico-Diplomático del Ministerio de los Negocios Extranjeros dieron, en este sentido, los mejores resultados, pues la documentación descubierta permite desvelar, por primera vez, parte importante del proceso que torna posible la entrada del retrato en las colecciones reales portuguesas, clarificando además el papel desempeñado por la reina Maria Pia.

El 5 de abril de 1885 Doña Maria Pia ordena el envío de un telegrama dirigido al vizconde de Azevedo, primer secretario de la Legación de Portugal en París y encargado de negocios interino, en el que se instruye lo siguiente: "Compre cuadro D. Sebastião empleando todas diligencias para conseguirlo barato. Remita después a Lisboa bien acondicionado"[217]. A lo que parece la reina, anteriormente, ya había solicitado que efectuase averiguaciones sobre dicho retrato.

El 8 de abril el vizconde de Azevedo responde con otro telegrama, en francés, en el que declara: "Cuadro comprado por tres mil quinientos, aguardo dinero para concluir el asunto"[218]. En ese mismo día, el vizconde de Ribeiro da Silva, Administrador General de la Casa de Su Majestad La Reina, envía un oficio al vizconde de Azevedo adjuntando un cheque por valor de 3.500 francos, montante que debía ser retirado en el banco Rothschild Frères de París. En el escrito especifica que aplique esa suma de dinero "al pago del referido cuadro, que deberá ser para aquí [Palacio Real de Ajuda] enviado cuando surja la primera oportunidad de hacerlo, muy bien acondicionado para que no sufra durante el transporte", informando, asimismo, que expedía el siguiente telegrama: "Envío hoy dinero pagamento cuadro".[219] [fig. 57]



(Copia)

ADMINISTRAÇÃO GERAL
DA CASA DE
S. M. A RAINHA

Lisbôa 8 d'Abril 1885

resp.º em 14 Abril

Ill.mo e Ex.mo Snr.

Visconde de Azevedo

Sua Magestade A Rainha, Tendo-me dado conhecimento de que a V. Ex.ª haviam sido dadas instrucções por ordem da Mesma Augusta Senhora para obter detalhes de um quadro de D. Sebastião que Sua Magestade Desejava adquirir, expedi a V. Ex.ª no dia 5 do corrente o seguinte Telegramma:

"Compre quadro D. Sebastião empregando todas"
"deligencias para o conseguir barato. Remetta logo"
"para Lisbôa bem acondicionado"

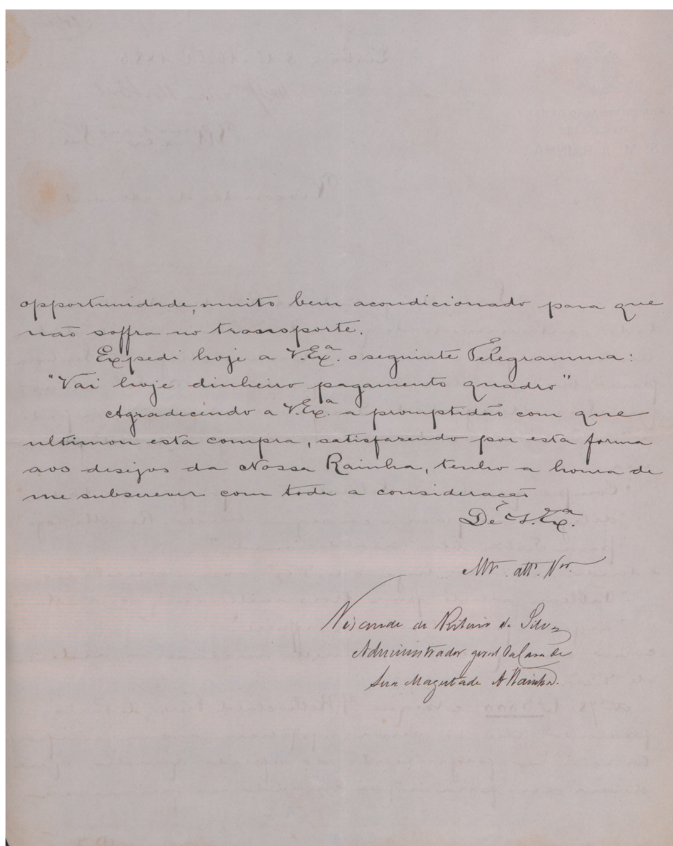
e tendo recebido hoje o de V. Ex.ª assim concebido:

"Tableau acheté pour trois mille cinq cent attends"
"argent pour terminer affaire".

como consequencia, remetto incluso á ordem de V. Ex.ª

N.º 78 - Fr 3500 Cheque s/ Rothschild Frères, de Paris, pedindo-lhe se sirva applicar a sua importancia ao pagamento do referido quadro, que deverá ser para aqui enviado na primeira

B. V.



opportunidade, muito bem acondicionado para que não soffra no transporte.

Expedi hoje a V. Ex.ª o seguinte Telegramma:

"Vai hoje dinheiro pagamento quadro"

Agradecendo a V. Ex.ª a promptidão com que ultimou esta compra, satisfazendo por esta forma aos desejos da Nossa Rainha, tenho a honra de me subscrever com toda a consideração

De V. Ex.ª

M.to att.o V.or

Visconde de Ribeiro da Silva
Administrador geral da Casa de
Sua Magestade A Rainha.

[fig. 57]

Oficio del Vizconde de Ribeiro da Silva remitido al Vizconde de Azevedo. 8 de abril de 1885

Este documento (fechado) es duplicado del oficio enviado el mismo día sin fecha de expedición.

Arquivo Histórico-Diplomático do Ministério dos Negócios Estrangeiros, Lisboa

El 14 de abril, el vizconde de Azevedo confirma al vizconde de Ribeiro da Silva la recepción del oficio y respectivo cheque [fig. 58]. En esta comunicación adjunta el recibo relativo al pago del retrato, adquirido en el establecimiento parisino de un tal Señor Lannoy, negociante de cuadros, sito en la calle Lafayette, nº 14. El vizconde de Azevedo suministra también otras informaciones de interés:

> […] a juicio de los peritos competentes que consulté sobre el asunto, el referido cuadro puede atribuirse al célebre pintor Porbus [Pourbus] o a un discípulo, y en todo caso es una pintura de verdadero valor artístico, pudiendo considerar esta adquisición como efectuada en buenas condiciones.
>
> El cuadro fue expedido a V. Ex. el 11 del mes corriente, vía de El Havre, y seguro en cuantía igual al de su coste, como consta en los documentos adjuntos. [220]

1885 Exmo Snr Visconde de Ribeiro da Silva,
Administrador Geral da Casa de S. M.
Abril A Rainha.
Accusando recebida a communicação
14 que V. Exa se servio dirigir-me juntamen-
-te com um cheque de Frs. 3,500 sobre
a caja Rottchild, bem como a copia
da mesma, datada de 8 do corrente,
tenho a honra de passar ás mãos de V. Exa
o recibo relativo ao pagamento de um
retrato de D. Sebastião, que em obediencia
ás ordens recebidas, comprei ao Snr Lan-
-noy, negociante em quadros, com loja
em Paris, na rua Lafayette nº 14; cum-
-prindo-me participar a V. Exa que a juizo
dos peritos competentes que consultei
sobre o assumpto, pode o referido quadro
attribuir-se ao celebre pintor Porbus ou
pelo menos a algum discipulo d'elle, e
em todo o caso é uma pintura de ver-
-dadeiro valor artistico, podendo consi-
-derar-se esta ~~compra~~ acquisição como
havendo sido effectuada em boas condi-
-ções.
O quadro foi expedido a V. Exa em 11
do corrente, por via do Havre, e seguro

1885 em quantia egual á do seu custo, segun-
Abril -do conta dos inclusos documentos.
14 D. g. a V. Exa (a) Vde de Azevedo

[fig. 58]

Oficio del Vizconde de Azevedo remitido al Vizconde de Ribeiro da Silva. 14 de abril de 1885

Transcripción recogida en el libro copiador de la correspondencia enviada por la Legación de Portugal en París.

Arquivo Histórico-Diplomático do Ministério dos Negócios Estrangeiros, Lisboa



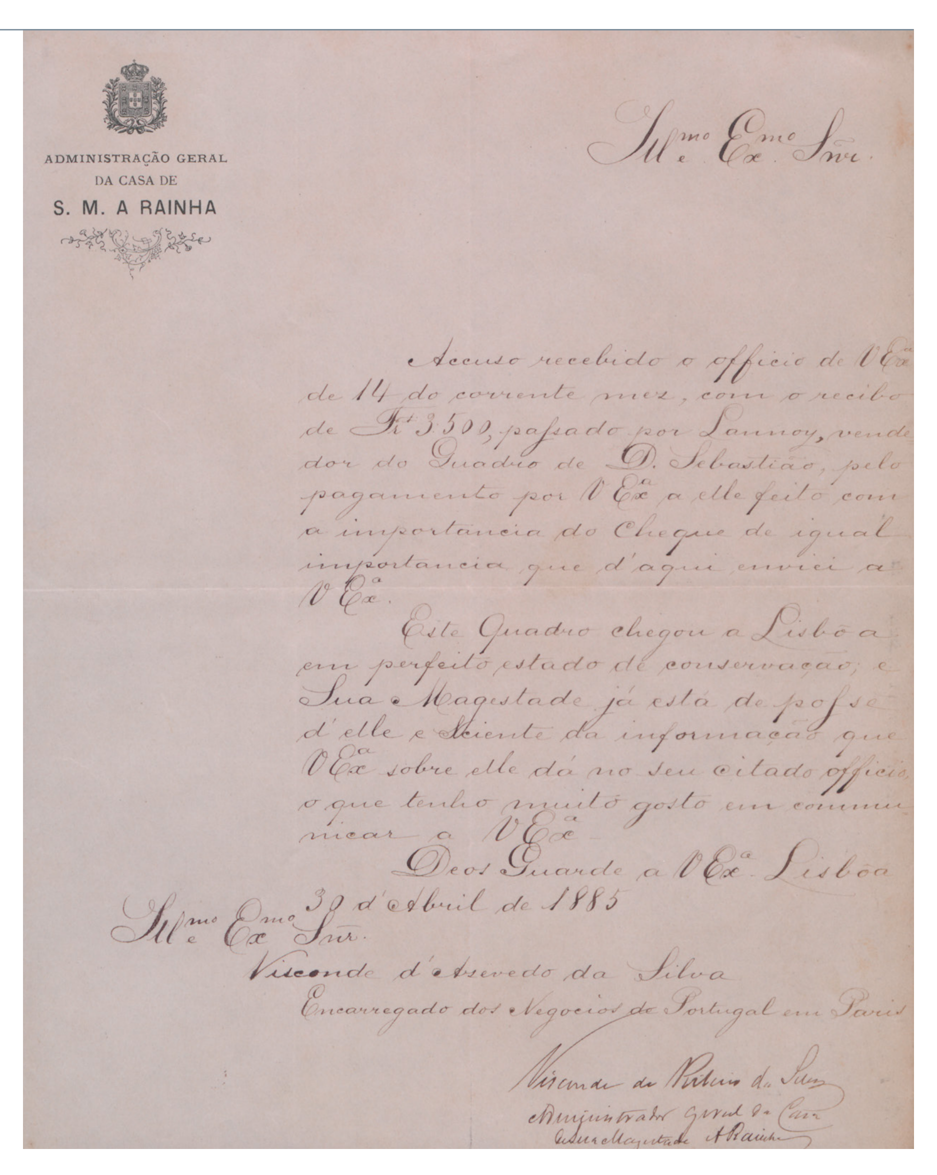
[fig. 59]

Retrato del archiduque Alberto de Austria

Frans Pourbus II, el Joven
Flandes, 1598-1599
Óleo sobre lienzo
Real Monasterio de las Descalzas Reales, Madrid
Inv. 00612211

Este retrato de aparato, obra de Frans Pourbus, fue realizado con motivo del enlace matrimonial entre el archiduque y su prima la infanta Isabel Clara Eugenia, hija de Felipe II.
El pintor retrata al sobrino y yerno del rey español adoptando el esquema concebido por Moro para el retrato de Felipe II en la jornada de San Quintín, visible en la disposición de la figura y en los atributos militares que la acompañan.
Este retrato oficial del archiduque Alberto influyó en otros posteriores pintados durante los primeros años de su actuación como príncipe soberano de los Países Bajos españoles.
La paternidad de esta obra fue, durante algún tiempo, atribuida a Pantoja de la Cruz.

El hecho de mencionar la consulta a varios expertos – no identificados – para que diesen su opinión sobre el cuadro revela, a pesar de todo, un cierto cuidado en garantizar la cualidad y autenticidad de la obra y en intentar clarificar su autoría. Al parecer, estos *experts* no cuestionan la identidad del efigiado, reconocen la gran calidad del retrato y se inclinan por atribuirlo a Pourbus [fig. 59] o a uno de sus colaboradores[221]. No obstante, la transacción era de alto riesgo, pues la reina asume el pago de una obra de arte que, realmente, nunca había llegado a ver, confiando ciegamente en el dictamen de terceros.



ADMINISTRAÇÃO GERAL
DA CASA DE
S. M. A RAINHA

Ill.mo e Ex.mo Snr.

Accuso recebido o officio de V. Ex.a de 14 do corrente mez, com o recibo de Fr. 3.500, passado por Launoy, vendedor do Quadro de D. Sebastião, pelo pagamento por V. Ex.a a elle feito com a importancia do Cheque de igual importancia que d'aqui enviei a V. Ex.a.

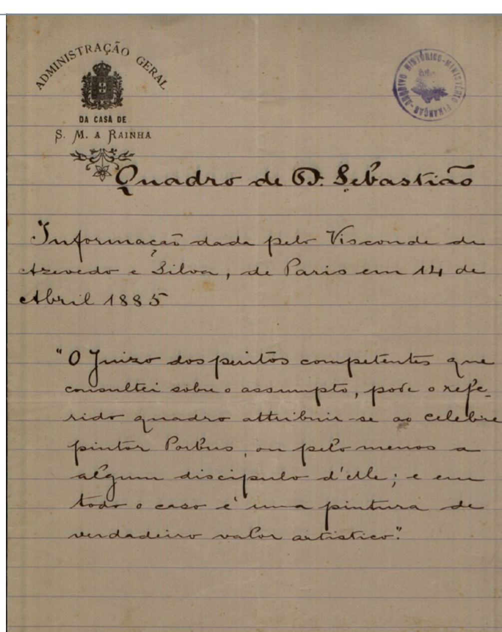
Este Quadro chegou a Lisboa em perfeito estado de conservação, e Sua Magestade já está de posse d'elle e sciente da informação que V. Ex.a sobre elle dá no seu citado officio, o que tenho muito gosto em communicar a V. Ex.a.

Deos Guarde a V. Ex.a Lisboa 30 d'Abril de 1885

Ill.mo e Ex.mo Snr.
Visconde d'Azevedo da Silva
Encarregado dos Negocios de Portugal em Paris

Visconde de Ribeiro da Silva
Administrador Geral da Casa de Sua Magestade A Rainha

[fig. 60]
Oficio del Vizconde de Ribeiro da Silva remitido al Vizconde de Azevedo da Silva. 30 de abril de 1885
Arquivo Histórico-Diplomático
Ministério dos Negócios Estrangeiros, Lisboa



ADMINISTRAÇÃO GERAL
DA CASA DE
S. M. A RAINHA

Quadro de D. Sebastião

Informação dada pelo Visconde de Azevedo e Silva, de Paris em 14 de Abril 1885

"O Juizo dos peritos competentes que consultei sobre o assumpto, pode o referido quadro attribuir-se ao celebre pintor Porbus, ou pelo menos a algum discipulo d'elle; e em todo o caso é uma pintura de verdadeiro valor artistico."

[fig. 61]
Nota escrita en pequeño papel con el membrete de la Administración General de la Casa de Su Majestad la Reina, informando a Doña Maria Pia sobre la posible autoría del retrato
Arquivo Nacional Torre do Tombo, Lisboa

El 30 de abril, el vizconde de Ribeiro da Silva dirige un nuevo oficio al vizconde de Azevedo en el que confirma la llegada a Lisboa del retrato de Don Sebastião, en perfecto estado de conservación[222] [fig. 60], habiendo llegado ya a las manos de la reina, a quien pone al tanto de la posible atribución a Pourbus.[223] [fig. 61]

La celeridad con que esta adquisición se concretiza revela el firme deseo de Doña Maria Pia de poseer el retrato a toda costa, a pesar del gasto ocasionado en un momento en el que las finanzas de la Casa de la Reina, gestionadas desde 1883 por el vizconde de Ribeiro da Silva, acumulaban deudas que, a finales de 1885, ascendían a 182 *contos* y 700 *réis*, sin contar los préstamos bancarios[224]. En 1885, sólo en el apartado "móveis, quadros, adereços", donde se encuadra la pintura, la Casa de la Reina gasta un total de 1.555.255 *réis*, siendo 632.335 empleados para comprar el retrato. De hecho, en la cuenta de ingresos y gastos del mes de abril figura, de forma explícita, el retrato de Don Sebastião adquirido en París, dentro de la categoría "móveis". La cifra indicada son los 3.500 francos ya referidos, que, al cambio de 542 *réis* por 3 francos, daba un total de 632.335 *réis*[225]. Esta cifra no contempla los gastos adicionales asociados al seguro, embalaje y transporte de la obra, que parte del puerto de El Havre rumbo a Lisboa.[226] [fig. 62]

Por consiguiente, al fin se dispone de datos suficientes para saber cuándo y cómo llega a Portugal esta pintura, por qué entra en las colecciones de la Casa Real como retrato del rey Don Sebastião, y qué personas intervienen en el proceso de adquisición, siendo ya posible afirmar con rotundidad que la presencia del retrato en las colecciones reales derivó de una orden expresa de la reina.

ADMINISTRAÇÃO GERAL
DA CASA DE
S. M. A RAINHA

Mez d'Abril 1885

Movimento da conta da Receita e Despesa da Administração da Casa de Sua Magestade A Rainha.

Despesa

Depositado nas Mãos de Sua Magestade ... 470.000
2 Letras pagas, acceitas á Viuva Aline Neuville pela antiga Administração, vencidas este mez 3:000.000
Ordenados do mez d'Abril 1:234.099
Gratificações 143.500
Pensões - á Pensionista Maria Francisca da Camara - 2º Trimestre 1885 .... 67.610
a Henrique Emico da Silva, por mão do General Caula - desde Agosto 1884 até Abril 1885 ...... 9 meses a R$13.500 - 121.500
a Diversos .... 315.800 — 504.910
Moveis - Retrato de D. Sebastião, comprado em Paris - F.cs 3500 ao cambio de 542 - 632.335
1 Espelho com flores de porcelana - 19.000 — 651.335
6:003.844

- continua -

Despesa Transporte 6:003.844

Donativos - Custo de 1 Phaeton vindo de Londres para Sua Alteza o Infante D. Affonso 849.800
Premios para Bazares 66.555
para Igrejas 34.000
para a nova Capella do Funchal .. 90.000
Custo de 1 Livro para 1 Asylado do Asylo de Maria Pia por mão do Marquez de Fronteira - 8.000
Cofres para amendoas ...... 15.000 — 1:063.355
Guarda Roupa - Pago a Viault-Esté, de Paris, sua conta de calçado desde Dezembro 1882 até Dezembro 1884 ...... 474.035
Bordados Turcos comprados a Mme Petre 49.700
Lavadeira e Engommadeira meses de Fevereiro e Março 1885 - 61.070
1 concerto ...... 160 — 584.965
Jornaes - Diversas assignaturas 36.570
Livros - Conta da Livraria Herculano 28.600
7:717.334

- continua -

Despesa Transporte 7:717.334

Esmolas - a Diversos 193.750
distribuidas nas Necessidades - 108.850 — 302.600
Hancock's & Cª, de Londres: Importancia remettida em Letra por saldo do custo de 3 relogios e seus pertences, comprados no anno de 1879 e juros até 30 d'Abril 5:565.055
Frete, seguro e mais despesas do retrato de D. Sebastião, do Havre para Lisbôa 7.070
Juros pagos á Caixa Geral dos Depositos desde 1 de Janeiro até 30 d'Abril 1885 do emprestimo de noventa e sete contos de reis 1:594.520
Telegrammas 590
Gastos Diversos, Sellos, portes de cartas etc. ... 4.775
15:191.944

segue a Receita

Transporte da Despesa - 15:191.944

Receita

Dividendo do 4º Trimestre 1884 de 40 Acções do Cabo Submarino 27.300
Juro do 1º Semestre 1885 de 122:000.000 em Inscripções 1:830.000
menos imposto de rendimento 3% ... 54.900 — 1:775.100 — 1:802.400

Deficit 13:389.544

Neste mez d'Abril 1885, foi supprido o cofre de Sua Magestade A Rainha pelo Visconde de Ribeiro da Silva, com a quantia de 13:565.055, perfazendo o total do seu credito para com esta Administração

Reis 151:513.385

Lisbôa 30 d'Abril 1885

Visconde de Ribeiro da Silva
Administrador geral

[fig. 62]

Estado de los ingresos y gastos de la Administración de la Casa de Su Majestad la Reina en el mes de abril. 30 de abril de 1885.

Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Lisboa



[fig. 63]
Doña Maria Pia, Reina de Portugal
Augusto Bobone
Lisboa, hacia 1883
Fotografía en vidrio, coloreada
Palacio Nacional da Ajuda
Inv. 2090

MARIA PIA DE SABOYA, REINA DE PORTUGAL

Maria Pia de Saboya (1847-1911) era nieta de Carlos Alberto, rey de Cerdeña-Piamonte y duque de Saboya, e hija menor del príncipe heredero Víctor Manuel y de la archiduquesa María Adelaida de Habsburgo, quienes llegarían a ser los primeros reyes constitucionales de Italia. Recibe su educación en el *Palazzo Reale* de Turín, residencia regia de la casa de Saboya, en cuyos opulentos ambientes decorativos se desarrolla la infancia y preadolescencia de la princesa.

En 1862 se convierte en reina de Portugal por su matrimonio con Luís I, sin todavía haber cumplido los 15 años de edad. El refinado sentido de la elegancia y del lujo de la reina pronto se hace notar. La prensa nacional y extranjera se hace eco de sus viajes al extranjero y de sus numerosos y caros encargos a las mejores casas europeas de mobiliario, joyería y moda, pero es a partir de la década de 1880 cuando estos gastos extraordinarios son tan elevados que llegan a desequilibrar las finanzas personales de Doña Maria Pia.

El 5 de octubre de 1910 abandona el Palacio Real de Sintra para partir hacia el exilio, acabando sus días en el palacio de Stupinigi, en su Piamonte natal, a los 63 años de edad.

VIZCONDE DE AZEVEDO DA SILVA



[fig. 64]
Conde d'Azevedo da Silva
Illustração Portugueza, nº 63, 6 de mayo de 1907.

© Hemeroteca Municipal de Lisboa
Cortesía de la Hemeroteca

Fernando de Azevedo e Silva (1845-1923), formado en letras por la Universidad de París, inicia su carrera diplomática en la Legación de Portugal de la capital francesa, a la que se incorpora como agregado en 1872. A partir de entonces, recorre las ciudades de Madrid, Roma, Bruselas y París, ejerciendo funciones de secretario de legación y de encargado de negocios, con breves estancias en Lisboa, en la secretaría de estado de negocios extranjeros.

En agosto de 1881 regresa a París, donde actúa como primer secretario y encargado de negocios interino, de forma discontinua, entre 1882 y 1888. Allí se relaciona con artistas, escritores y diplomáticos.

Al margen de su carrera en el cuerpo diplomático, escribe poesía, compone óperas y traduce para el idioma francés *Os Lusíadas*, de Luís de Camões.

Luís I le concede el título de vizconde en 1884 y, en 1889, lo eleva a conde.

VIZCONDE DE RIBEIRO DA SILVA

Libânio Ribeiro da Silva (1824-1895), financiero ligado a varias compañías y empresas industriales, ocupa varios puestos de relieve como la presidencia en la dirección del Banco de Portugal, entre 1883 y 1886, y de la Asamblea General de la Compañía de Aguas de Lisboa.

En 1883 es designado administrador general de la Casa de Su Majestad La Reina Doña Maria Pia, cargo que desempeña hasta 1891, cuando dimite y solicita mediante carta el pago de las letras tomadas por él mismo para hacer frente a los gastos de la Casa de la Reina.[227]

Luís I le concede el título de vizconde en 1873 y, en 1887, lo eleva a conde.



[fig. 65]
Conde de Ribeiro da Silva

© PSML | Foto: Cláudio Marques

Sin embargo, falta establecer la conexión entre Féral, que adquiere la obra en subasta el 30 de marzo por 840 francos[228], y Lannoy, que la revende pocos días después por 3.500 francos.

Una de las claves para resolver esta incógnita proviene de las anotaciones presentes en uno de los ejemplares conservados del catálogo de la colección Aragon, manuscritas en los márgenes de sus páginas, al lado de los lotes vendidos, señalando los precios de remate alcanzados y el nombre de los respectivos compradores[229].

A la venta, cuyas pinturas son autentificadas, catalogadas y tasadas por Féral, acuden nobles, profesionales liberales, eruditos y marchantes, entre los cuales un cierto Lannoy, como ya referí, que adquiere al menos dos retratos por los que paga 500 y 240 francos. Por tanto, Féral y Lannoy coincidieron en la venta, ambos expertos en pintura, registrados como tales en el *Annuaire artistique des collectionneurs 1882-1883* de Ris-Paquot[230]. En el caso de Lannoy, la lista de *experts* de París incluida en el anuario ofrece los siguientes datos: "Sr. Lannoy, dirección de ventas, 14, calle La Fayette. Compra y venta de colecciones particulares, cuadros."[231] Datos y dirección coincidentes con las informaciones que figuran en la correspondencia entre el vizconde de Ribeiro da Silva y el vizconde de Azevedo da Silva.

Se deduce entonces que Féral debió revender el retrato a Lannoy, profesional del comercio del arte que, sin duda, supo aprovechar una buena oportunidad de negocio, a juzgar por el considerable beneficio que parece haber obtenido[232]. No obstante, también se puede ponderar la posibilidad de Féral y Lannoy haber formado un tándem comercial. Féral como experto de prestigio con *stock* de cuadros antiguos y Lannoy como agente de ventas que trata directamente con el comprador. Pero, al margen de estas posibles asociaciones comerciales, interesa considerar también las siguientes cuestiones: ¿cómo supo la reina Doña Maria Pia de la puesta en venta del retrato en el establecimiento de Lannoy? ¿Cómo se explica que la reina conociese a este revendedor de cuadros? La clave tal vez la dé una figura clave de la sociedad portuguesa de la segunda mitad del siglo XIX. Me refiero al magnate de las finanzas, empresario y banquero Henri Burnay (1838-1909), conde de Burnay a partir del 7 de agosto de 1886, título concedido por Don Luís I. Su estrecha relación con la Casa Real se desarrolla y manifiesta de diferentes maneras, oficiales y oficiosas, desde

su papel como intermediario entre el Estado portugués y la banca internacional a sus ocasionales ayudas en el suministro de objetos decorativos varios para los ambientes de palacio. Dignos de mención son los préstamos personales que llega a conceder a la reina Maria Pia, en la primera década de 1900, destinados a mitigar los constreñimientos de los gastos de la Casa de la Reina, cuya asignación anual, pese a la creciente inflación, permanecía inalterada desde 1862.

Henri Burnay, al igual que otros grandes burgueses ennoblecidos, reúne una importante colección de arte en un breve período de tiempo, esencialmente en la década de 1880. Respecto a la galería de pintura de su residencia oficial, el palacio da Junqueira, se forma en gran parte entre 1883 y 1886, adquiriendo obras en el extranjero, sobre todo en la capital francesa, en subastas realizadas en el Hôtel Drouot y en tiendas de vendedores especializados. En el segundo caso, Burnay acude siempre al mismo *art dealer*: Lannoy, revendedor y restaurador de pinturas, con establecimiento en la calle Lafayette, nº 14. En las facturas remitidas por Lannoy aparece el nombre y la dirección del comerciante: “Lannoy Tableaux Achats & Ventes de Collections particuliers Rue de Lafayette, 14 Paris”.[233] Se trata, sin duda, del mismo *Monsieur* Lannoy que vende un retrato del rey Don Sebastião a la reina Doña Maria Pia. En este sentido ¿pudo la reina tener acceso a Lannoy a través de Henri Burnay? ¿Pudo la reina llegar a enterarse de la existencia del retrato a través del financiero?

El retrato, cuya compra y gastos adicionales se cubren a través de la asignación anual de la Casa de la Reina, no parece haber decorado alguna de las salas nobles o aposentos privados del Palacio Real de Ajuda, residencia oficial de Doña Maria Pia en Lisboa, incluso tras el fallecimiento de Luís I, su esposo, en 1889. La reina viuda compagina estancias prolongadas en su chalet de Estoril y en el Palacio de la Villa de Sintra, siendo este último cedido oficialmente a la reina madre como residencia de recreo en 1892. Es ella quien se hace cargo personalmente de la decoración de todas sus residencias, escogiendo y encargando piezas de mobiliario y de artes decorativas, antiguas y modernas, tanto de origen portugués como europeo. El retrato que adquiere en París y que es transferido definitivamente a Sintra en 1896, procedente del Palacio de Ajuda, acaba por integrar el inconexo, ecléctico y, sin embargo, confortable ambiente decorativo de la Sala de los Cisnes.



[fig. 66]
Sala de los Cisnes
Don Carlos de Bragança (?), Rey de Portugal
Portugal, hacia 1895-1908
Fotografía en positivo sobre soporte de papel
Palacio Nacional da Ajuda
Inv. 61938



[fig. 67]
Sala de los Cisnes
D. Carlos de Bragança, Rey de Portugal
Portugal, hacia 1895-1908
Fotografía en positivo sobre soporte de papel
Palacio Nacional da Ajuda
Inv. 64160

En este espacio, empleado como sala de estar y de recepción, los azulejos verdes y blancos de las paredes y la decoración pictórica del techo conviven con cuadros de épocas y escuelas diversas, fotografías de la familia real y objetos historicistas y orientalizantes, marco en el que se conjugan un variado conjunto de tapices y piezas de mobiliario. [fig. 66, 67]

····· § ·····

NOTAS

192 Sabugosa, 1903: 159.

193 La familia real portuguesa, entre octubre y diciembre de 1865, visita Turín, Florencia, Génova, Milán, Bruselas, París y Madrid.

194 Entre agosto y diciembre de 1902, la reina-madre viaja a Italia, visitando además Niza, Karlsbad y París.

195 *O Occidente*, 11 mayo 1885: 111.

196 Noticia mencionada por primera vez por los historiadores del arte Anísio Franco y Alexandra Curvelo, en 1999, en el marco de la investigación dedicada al retrato de Don Sebastião del Museu Nacional de Arte Antiga, obra presente en la exposição *Museu Nacional de Arte Antiga. Lisboa-Bona*. Franco/Curvelo, 1999: 180.

197 La muestra celebrada en Alemania entre 26 de marzo y 11 de julio de 1999 incluyó la edición en portugués del catálogo de la exposición. Exposición producida por el *Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland*, integrada en el ciclo "Die Großen Sammlungen" ("Las Grandes Colecciones").

198 Esta información figura también en la ficha de inventario del retrato (1165 Pint). MatrizNet, "Retrato do Rei D. Sebastião", http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=247677. Última consulta: 31 agosto 2016. Texto original: "A corroborar esta suposição alia-se ainda o facto de esta pintura ter sido comprada em Paris em 1885 por D. Maria Pia, pertencendo anteriormente à colecção de D. Maria del Carmen Aragon Azloré Idiáquez, descendente da Casa de Aragão (*Occidente*, 1885)."

199 Asociación repetida en Flor, 2010: 318.

200 Laurencín, 1906: 183-184.

201 Enciclopedia del Museo del Prado, "Aragón de Azlor e Idiáquez, María del Carmen, XV duquesa de Villahermosa", https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia. Última consulta: 7 abril 2016.

202 En 1906, el *Diario Illustrado* ubica esta pintura en París, ya como propiedad del conde de Penha Longa. *Diario Illustrado*, 24 marzo 1906: 2.

203 Sobre las copias del retrato del príncipe Don Carlos pintado por Sofonisba Anguissola y la localización de una de ellas en el Palacio Nacional de Sintra por Annemarie Jordan, posteriormente repintada como retrato del rey Don Sebastião, véase Jordan, 1998: 53-68.

204 En el contexto portugués son paradigmáticos los casos de Luís Augusto Ferreira de Almeida (1817-1900), conde de Carvalhido, y de Henri Burnay (1838-1909), hombres de negocios ennoblecidos. En 1888, el conde de Burnay ofrece un retrato de Don Sebastião a la Casa Real, retrato correctamente identificado por el historiador del arte Pedro Flor como retrato de Carlos IX de Francia, de escuela francesa.

205 El retrato de Sintra mide 191 cm de altura, aproximadamente, y alrededor de 113 cm de anchura. Sin marco.

206 *Catalogue de Portraits historiques de grandeur naturelle et en pied des XVe, XVIe et XVIIe siècles. Provenant de la collection de feu M. J. Aragon. Œuvres importantes de Lucas Cranach*, París, Hôtel Drouot, 30 marzo 1885: 9-10.

207 Título completo en castellano: *Retratos históricos de tamaño natural y cuerpo entero de los siglos XV, XVI y XVII. Procedentes de la colección del Señor J. Aragon. Obras importantes de Lucas Cranach*.

208 François Arsène Houssaye (1814-1896). Escritor, coleccionista de pintura e historiador y crítico de arte. En 1856 es nombrado *inspecteur général des œuvres d'art, des écoles de dessin et des musées des départements autres que les musées impériaux*, cargo que ocupa hasta 1870.

209 Agradezco a Laurence Mille, de *Drouot Documentation*, el acceso a dicho catálogo.

210 Perito tasador, especializado en pintura.

211 En Francia los subastadores son denominados *commissaires priseurs*. Son funcionarios del Estado que se someten a un examen semejante al necesario para acceder a la carrera legal. Se trata, por tanto, de profesionales liberales autorizados oficialmente a vender arte y antigüedades. Este sistema de subastadores estatales regula la actividad del mercado francés de subastas desde el siglo XIX, impidiendo la penetración en el país de casas de subastas extranjeras hasta el año 2000, cuando la legislación proteccionista a este respecto es alterada.

212 Louis La Caze (1798-1869). Médico, filántropo, pintor aficionado y coleccionista erudito. La colección de 583 obras de pintura antigua que deja en testamento al Louvre es la mayor donación de pinturas, procedente de un particular, en toda la historia del museo francés. Amigo íntimo de Féral, a su residencia de París también acuden pintores como Fantin-Latour y Manet, donde se podía admirar y copiar piezas de su pinacoteca. El caso de La Caze es muy interesante por su actitud favorable al acceso y divulgación de sus obras de arte.

213 Étienne-Joseph Théophile Thoré (1807-1869), más conocido como Thoré-Bürger o W[illem] Bürger, es un periodista político, coleccionista, historiador y crítico de arte, abogado de formación, que ha pasado a la historia del arte, especialmente, por su redescubrimiento de Vermeer y revaluación de la escuela holandesa del siglo XVII, así como por su defensa de la pintura de Manet, Courbet, Millet, Renoir y Monet.

214 Eudel, 1886: 307-311.

215 El primer volumen se titula *L'Hôtel Drouot en 1881*.

216 Eudel, 1885: 209.

217 Transcripción del telegrama enviado el 5 de abril de 1885 al vizconde de Azevedo, incluida en *Ofício de 8 de Abril de 1885, do Visconde de Ribeiro da Silva para o Visconde de Azevedo*, Arquivo Histórico-Diplomático do Ministério dos Negócios Estrangeiros, Lisboa, *Arquivo de Paris*, *Ministérios Portugueses 1885*, maço 23. Texto original: "Compre quadro D. Sebastião empregando todas deligencias para o conseguir barato. Remetta logo para Lisbõa bem acondicionado".

218 Transcripción del telegrama enviado el 8 de abril de 1885 por el vizconde de Azevedo, incluida en *Ofício de 8 de Abril de 1885, do Visconde de Ribeiro da Silva para o Visconde de Azevedo*, Arquivo Histórico-Diplomático do Ministério dos Negócios Estrangeiros, Lisboa, *Arquivo de Paris*, *Ministérios Portugueses 1885*, maço 23. Texto original: "Tableau acheté pour trois mille cinq cent attends argent pour terminer affaire".

219 *Ofício de 8 de Abril de 1885, do Visconde de Ribeiro da Silva para o Visconde de Azevedo*, Arquivo Histórico-Diplomático do Ministério dos Negócios Estrangeiros, Lisboa, *Arquivo de Paris, Ministérios Portugueses 1885*, maço 23. Texto original: "[…] aplicar a sua importancia ao pagamento do referido quadro, que deverá ser para aqui enviado na primeira opportunidade, muito bem acondicionado para que não sofra no transporte. […] Vai hoje dinheiro pagamento quadro".

220 *Cópia do Ofício de 14 de Abril de 1885, do Visconde de Azevedo da Silva para o Visconde de Ribeiro da Silva*, Arquivo Histórico-Diplomático do Ministério dos Negócios Estrangeiros, Lisboa, *Legação de Portugal em Paris*, *Casa Real*, 1863-1896, Livro 64 (copiador de correspondência expedida). Texto original: "[…] a juizo dos peritos competentes que consultei sobre o assumpto, pode o referido quadro attribuir-se ao celebre pintor Porbus, ou pelo menos a algum discipulo d'elle, e em todo caso é uma pintura de verdadeiro valor artístico, podendo considerar-se esta acquisição como havendo sido effectuada em boas condições. O quadro foi expedido a V. Ex. em 11 do corrente, por via do Havre, e seguro em quantia egual á do seu custo, segundo consta dos inclusos documentos."

221 Considero que se refieren a Frans Pourbus el Joven (1569-1622), retratista de corte en la tradición de Moro, de origen flamenco, que a lo largo de su vida está al servicio de los archiduques Alberto e Isabel de Habsburgo, de Vincenzo I Gonzaga, duque de Mantua, y de Maria de Medici, reina de Francia.

222 *Ofício de 30 de Abril de 1885, do Visconde de Ribeiro da Silva para o Visconde de Azevedo da Silva*, Arquivo Histórico-Diplomático do Ministério dos Negócios Estrangeiros, Lisboa, *Arquivo de Paris*, *Ministérios Portugueses 1885*, maço 23.

223 *Quadro de D. Sebastião*, Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Lisboa, Casa Real, cx. 7334, nº 300.

224 Lopes, 2011: 245-254.

225 Agradezco a João Pedro Vieira, técnico de museología del Museo del Banco de Portugal, la ayuda prestada en la interpretación de la unidad usada en la época como expresión de la tasa de cambio del franco francés al real portugués: 3 francos = 542 *réis*.

226 *Movimento da conta da Receita e Despesa da Administração da Casa de Sua Magestade A Rainha*, 30 de abril de 1885, Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Lisboa, Casa Real, cx. 7333, nº 296.

227 Silveira/Fernandes, 2006: 118-120.

228 Féral abona también el 5% sobre el precio de remate, en concepto de comisión.

229 Ejemplar conservado en Drouot Documentation, París. Existe otro exemplar del catálogo en la Bibliothèque nationale de France, sin notas manuscritas.

230 Oscar-Edmond Ris-Paquot (1835-19??). Pintor y prolífico historiador del arte.

231 Ris-Paquot, 1883: 230. Texto original: "M. Lannoy, direction de ventes, 14, rue La Fayette. Achat et vente de collections particulières, tableaux."

232 A pesar de desconocer el valor que Lannoy paga a Féral por el retrato, la abismal diferencia entre el precio de adjudicación en subasta (Féral lo compra en la subasta de la colección Aragon por 840 francos) y el precio de reventa posterior en tienda (Lannoy lo revende al vizconde de Azevedo da Silva por 3.500 francos) hace pensar en un más que probable aumento abusivo del precio de la pintura, con los objetivos de garantizar el lucro y de compensar los impuestos y gastos adicionales a los que seguramente Lannoy hizo frente al comprar el retrato a otro marchante.

233 Sobre el origen y la formación de la colección Burnay, véase Rossi Vairo, 2003: 41-63, 250-277.



#01 / 2017

UN RETRATO DE DON SEBASTIÃO QUE NUNCA LO FUE Y UN VÍNCULO A PANTOJA QUE SIEMPRE EXISTIÓ

Retrato del Marqués de Salamanca

Jean Laurent
Carte de visite, hacia 1865
Museo de Historia de Madrid
Inv. 1991/18/1-120



El retrato de Don Sebastião adquirido por la reina Doña Maria Pia a principios de abril de 1885 – con la intermediación de los vizcondes de Ribeiro da Silva y de Azevedo da Silva – llega a Lisboa a finales del mismo mes. Gracias al conde de Sabugosa, se sabe que pronto surge la duda en relación a la identidad del personaje histórico y al autor de la pintura, que acaba por ser atribuida al eximio pintor flamenco Antonio Moro, en sintonía con la opinión de Féral que asocia el lienzo a la escuela flamenca del siglo XVI. ¿Cuál no sería la sorpresa de la reina al escuchar las primeras hesitaciones sobre la identificación de su tan deseado retrato del rey Don Sebastião?

Lo cierto es que los rasgos y aura habsbúrguicas del efigiado, junto al hecho de confundir la cruz de la orden de Avis con la de la orden de Calatrava[234], hicieron pensar que se estaba ante *El Deseado*, rey de Portugal cuya relación con el Palacio de la Villa de Sintra, que habita con frecuencia, todavía hoy se hace sentir mediante una dependencia que lleva su nombre. Su muerte prematura en 1578, sin dejar descendencia, provoca una crisis dinástica que desemboca en la coronación de su tío Felipe II de España. La unión del reino de Portugal a la corona española durante sesenta años (1580-1640) origina el mito mesiánico y profético del "Sebastianismo", según el cual el monarca regresaría en una mañana de niebla para ayudar a Portugal en sus horas más difíciles. En el siglo XIX, el sebastianismo y la mitificación de la figura del malogrado rey perdura en la imaginación de varios sectores de la sociedad portuguesa, con planteamientos, propósitos y manifestaciones diferentes. Respecto a la iconografía que circula en



[fig. 68]

Sebastianvs XVI Rex Portvgalliae

Guillaume François Laurent Debrie (de Brié),
según Vieira Lusitano (Francisco Vieira de Matos).
1737. Estampa. Buril sobre papel.
Cota- 9-(5)-4-3-10

Cortesía de la Biblioteca General de la Universidad de Coimbra

Grabado hecho por el pintor y grabador francés Debrie a partir de un dibujo de Vieira Lusitano, pintor del rey João V. La estampa figura en las *Memorias para a Historia de Portugal, que comprehendem o governo del Rey D. Sebastiaõ…* (1736-1751) de Diogo Barbosa Machado, una de las obras literarias que alimentaron el culto al Sebastianismo.

la época, poco abundante, ofrece la imagen de un joven rey, de cabello rubio, muy corto, a veces imberbe, otras con bigote y perilla. Además de los retratos pintados, el retrato grabado en 1737 por Debrie [fig. 68] sobre dibujo de Vieira Lusitano es, probablemente, una de las imágenes del monarca que mejor arraiga y subsiste en el imaginario intelectual y cortesano de los siglos XVIII y XIX[235]. En el caso de la reina Maria Pia, no resulta difícil imaginar su interés en poseer un retrato de cuerpo entero del rey Don Sebastião, tal vez en la esperanza de encontrarse con una de sus últimas representaciones anteriores a su partida hacia el norte de África, una réplica o copia coeva de uno de los retratos enviados desde Portugal a la madre de Don Sebastião y a la corte española. En efecto, los estudios existentes que, directa o indirectamente, abordan las colecciones reales portuguesas de pintura permiten considerar la hipótesis de la ausencia de ejemplares quinientistas de cuerpo entero, en pie, en tiempos de Doña Maria Pia, hecho que, aun estando por confirmar, ayuda a entender mejor el alcance de la adquisición de la reina.

Sin querer profundizar en las cuestiones relacionadas con las posibles motivaciones de la reina, la verdad es que la personalidad retratada no era Don Sebastião y la autoría de la obra no correspondía a Antonio Moro, como corroborado en páginas anteriores. No obstante, continúa faltando una prueba que preceda en tiempo a la colección Aragon y que permita deslindar el momento más o menos exacto en que el retrato marcial de un joven noble se metamorfosea – seguramente por obra y gracia de un *expert* – en el retrato de uno de los reyes más míticos de la Historia de Portugal.

Los catálogos de subastas francesas publicados entre 1865 y 1885, conservados en la actualidad[236], vuelven a ser la fuente de información prioritaria para afrontar esta búsqueda, centrando mi atención en el Hôtel Drouot, pero también en las ventas de particulares realizadas en las residencias parisinas de los propios dueños de las colecciones, consecuencia casi siempre del deterioro de su situación económica. En el siglo XIX, estas subastas de colecciones de figuras de la aristocracia nobiliaria y financiera en decadencia se convierten en una de las principales causas de la dispersión de objetos de arte fuera de España, pues acaban por ser el método de venta paradigmático para obtener liquidez y hacer frente a las deudas. En este ambiente de necesidad económica evoluciona y prospera la alianza entre dos agentes del mercado del arte: el experto y el marchante. En el contexto de las subastas, interesa también cuando el experto resulta ser además comerciante de arte, ya que es él quien conduce las transacciones e influye en el precio de los objetos, además de ser el responsable por confeccionar el catálogo y confirmar la autenticidad de las obras, en cuyas ventas y compras puede estar directamente interesado.

Aunque París y Londres son, en el siglo XIX, las dos ciudades donde se concentra el mercado internacional de las subastas de arte[237], la elección de la capital francesa como punto de partida acabó por ser la opción más lógica, sobre todo teniendo en cuenta que el retrato ya había sido detectado en ese contexto y lugar (Aragon; Féral; Lannoy). Esta búsqueda[238] fue fundamental para intentar localizar el retrato en colección o colecciones anteriores a las ya identificadas y averiguar de qué forma figuraba y estaba descrito.

De las centenas de catálogos de venta consultados y analizados interesa especialmente uno, del cual, afortunadamente, se conservan ejemplares en varias bibliotecas: en la del Philadelphia Museum of Art, en la del Getty Research Institute, en la de la University of Virginia y en la de Drouot Documentation. Me refiero al catálogo de venta de la colección de pintura del marqués de Salamanca, subastada en París entre el 3 y el 6 de junio de 1867. En esta venta particular aparece un lote con el número 197 [fig. 69], catalogado y descrito del siguiente modo:

> PANTOJA
> (Atribuido a)
>
> 197 – Retrato de un hombre joven.
> Está representado en pie, a tamaño natural,
> apoyando la mano derecha sobre un casco con penacho tricolor
> posado sobre una mesa con cubierta roja, la mano izquierda sobre la
> empuñadura de su espada.
> Una media armadura de acero negruzco con ricos ornamentos
> dorados, y una cota de malla, componen su equipamiento
> guerrero; calzas de tejido marrón con galones de oro,
> botas ajustadas, en piel.
>
> En la parte inferior estas palabras:
> AETATIS SUÆ. 18.
>
> Lienzo. Alt. 2 m. 11 cent.; Anch. 1 m. 17 cent.[239]

El responsable por conducir la venta y por editar el catálogo fue Charles Joseph Pillet (1824-1889), uno de los más reputados subastadores franceses de la época[240]. Las fichas de catálogo que acompañan cada una de las pinturas de la galería del marqués de Salamanca fueron preparadas y redactadas por los *experts* Étienne Le Roy, *commissaire-expert du Musée royal de Bruxelles*, y Alexis Febvre, responsables también por el trabajo de tasación. En la introducción Le Roy señala la gran calidad de las 233 pinturas propuestas en subasta pública y el carácter excepcional de la colección y del núcleo perteneciente a la escuela española de los siglos XVI y XVII, colocando la galería de pinturas del marqués de Salamanca al nivel de la antigua colección del mariscal Soult.[241]

Respecto al lote nº 197, la descripción formal del retrato, la referencia a la inscripción "ÆTATIS SVÆ •18•" y la atribución a Pantoja de la Cruz, son tres razones de peso que me llevan a afirmar que este retrato es el mismo que la reina Doña Maria Pia compra en 1885.

CATALOGUE

DES

TABLEAUX ANCIENS

DES ÉCOLES

Espagnole, Italienne, Flamande & Hollandaise

COMPOSANT LA GALERIE DE

M. LE Mis DE SALAMANCA

VENTE

En son Hôtel, à Paris, rue de la Victoire, 50

Les Lundi 3, Mardi 4, Mercredi 5 et Jeudi 6 Juin 1867.

A DEUX HEURES PRÉCISES

Exposition Particulière	*Exposition Publique*
Les Mardi 28 et Mercredi 29 Mai.	Les Vendredi 31 Mai et Samedi 1er Juin

de une heure à cinq heures.

Me CHARLES PILLET
COMMISSAIRE-PRISEUR, 11, RUE DE CHOISEUL

Experts :

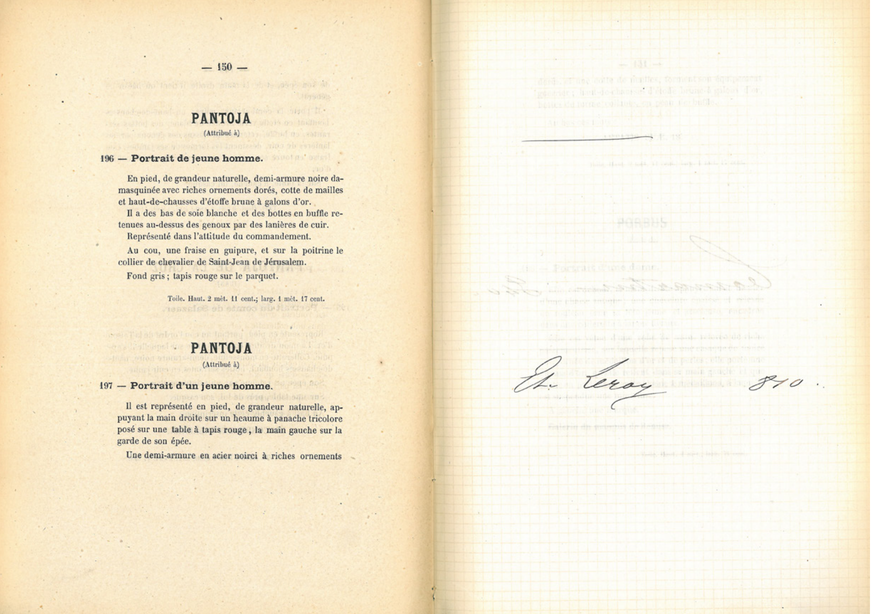
M. ÉTIENNE LE ROY Commissaire-expert du Musée royal de Bruxelles, à Paris, 7, rue de Choiseul.	M. A. FEBVRE 12, rue Laffitte.

1867

[fig. 69]

Portada del catálogo de venta y páginas que describen el lote nº 197

Cortesía de Drouot Documentation, París



— 150 —

PANTOJA

(Attribué à)

196 — **Portrait de jeune homme.**

En pied, de grandeur naturelle, demi-armure noire damasquinée avec riches ornements dorés, cotte de mailles et haut-de-chausses d'étoffe brune à galons d'or.

Il a des bas de soie blanche et des bottes en buffle retenues au-dessus des genoux par des lanières de cuir.

Représenté dans l'attitude du commandement.

Au cou, une fraise en guipure, et sur la poitrine le collier de chevalier de Saint-Jean de Jérusalem.

Fond gris ; tapis rouge sur le parquet.

Toile. Haut. 2 mèt. 11 cent.; larg. 1 mèt. 17 cent.

PANTOJA

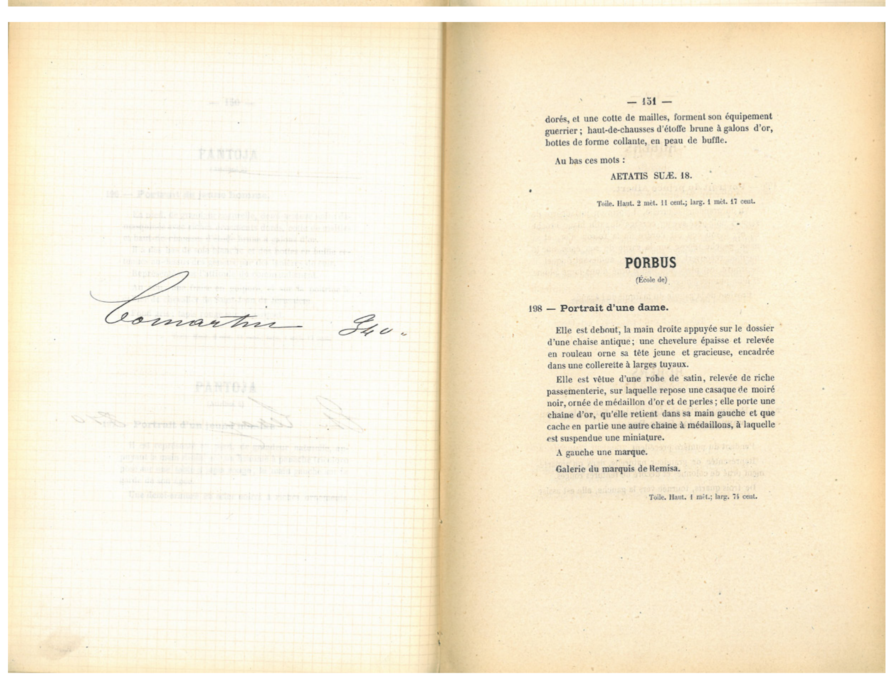
(Attribué à)

197 — **Portrait d'un jeune homme.**

Il est représenté en pied, de grandeur naturelle, appuyant la main droite sur un heaume à panache tricolore posé sur une table à tapis rouge, la main gauche sur la garde de son épée.

Une demi-armure en acier noirci à riches ornements

Et. Leroy 810.



Comartin 840.

— 151 —

dorés, et une cotte de mailles, forment son équipement guerrier ; haut-de-chausses d'étoffe brune à galons d'or, bottes de forme collante, en peau de buffle.

Au bas ces mots :

AETATIS SUÆ. 18.

Toile. Haut. 2 mèt. 11 cent.; larg. 1 mèt. 17 cent.

PORBUS

(École de)

198 — **Portrait d'une dame.**

Elle est debout, la main droite appuyée sur le dossier d'une chaise antique ; une chevelure épaisse et relevée en rouleau orne sa tête jeune et gracieuse, encadrée dans une collerette à larges tuyaux.

Elle est vêtue d'une robe de satin, relevée de riche passementerie, sur laquelle repose une casaque de moiré noir, ornée de médaillon d'or et de perles ; elle porte une chaine d'or, qu'elle retient dans sa main gauche et que cache en partie une autre chaine à médaillons, à laquelle est suspendue une miniature.

A gauche une marque.

Galerie du marquis de Remisa.

Toile. Haut. 1 mèt.; larg. 74 cent.

En la venta llevada a cabo en la residencia parisina del marqués de Salamanca, sita en la *rue de la Victoire 50*, el retrato es adquirido en la sesión de 6 de junio por el propio Étienne Le Roy, uno de los expertos de sala que asisten a Pillet, por un valor de 810 francos. Este precio de adjudicación aparece manuscrito en tres ejemplares conservados del catálogo: en el de la biblioteca del Getty Research Institute, en el de la biblioteca de la University of Virginia y en el de la biblioteca de Drouot Documentation. En este último ejemplar surge también el nombre del comprador.

La confirmación de este dato, sin atisbo de duda, es posible gracias al acta del proceso de venta[242], que añade informaciones sobre las condiciones del contrato entre el vendedor y el *commissaire-priseur*, así como el inventario de los lotes que fueron vendidos y retirados, registrando además los apellidos de los compradores, los precios de adjudicación alcanzados y el valor total recaudado[243]. La documentación escrita del contrato se realiza entre el subastador y Charles Daugny, apoderado del marqués, quien recibe la incumbencia de adquirir aquellas pinturas que no superasen el precio de reserva, como el caso del retrato del rey Don Sebastião a la edad de 18 años (lote nº 183), dado como obra de Sánchez Coello, que el marqués recupera, a través de Daugny, por 880 francos. Un retrato (este sí del rey portugués), cuya descripción y dimensiones se ajustan como un guante al retrato que el Museo Nacional del Prado adquiere en 1997, actualmente atribuido a Cristóvão de Morais. [fig. 70]

El catálogo de venta de la colección del marqués de Salamanca aporta nueva luz sobre la presencia del retrato del Palacio de Sintra en la pinacoteca de uno de los más controvertidos personajes del reinado de Isabel II de España, siendo inexistente la referencia al rey Don Sebastião y atribuyendo la autoría de la pintura a Pantoja[244]. Otros datos fundamentales son la llegada del retrato a París en mayo de 1867, el precio de adjudicación relativamente bajo (810 francos) y el destino del retrato tras la subasta, a manos de Étienne Le Roy a partir del 6 de junio del mismo año. Ahora bien, ¿quién es el marqués de Salamanca? ¿Cuál era el interés de Étienne Le Roy en la pintura?



[fig. 70]

Retrato de Don Sebastião, Rey de Portugal

Cristóvão de Morais, atribución
1572
Óleo sobre lienzo
Museo Nacional del Prado
Inv. P07709

Étienne Le Roy (1808-1878) era pintor restaurador, experto en pintura antigua, coleccionista, subastador y marchante, pero es su cargo de *commissaire-expert* del Museo Real de Bélgica a partir de 1846[245] el que le posiciona internacionalmente como una de las máximas autoridades en materia de autentificación, tasación y valoración de pinturas antiguas, sobre todo de las escuelas flamenca y holandesa. Era el encargado de asesorar al Museo en las nuevas adquisiciones, evaluando la autenticidad, autoría, calidad y precio de mercado de las obras, recomendando o desaconsejando la idoneidad de la compra. Su doble situación de asesor de adquisiciones y perito de un museo, por un lado, y de *art dealer*, por otro, a veces como marchante, otras como subastador, plantea la cuestión de la polivalencia de este tipo de intermediarios y del surgimiento de posibles conflictos de intereses – y pingües ganancias – en el desarrollo de su trabajo. Parece lógico pensar que una figura de este nivel nunca pondría en peligro su principal activo como profesional del arte: su credibilidad y elevada reputación. Sin embargo, los estudios sobre el coleccionismo y el mercado del arte del siglo XIX ponen en tela de juicio el código ético de ilustres marchantes y expertos, aunque, por el momento, Le Roy parece salir indemne.

En Bélgica también era reconocida su labor en la restauración de pinturas de grandes maestros. Famosa fue su intervención en dos obras maestras de Rubens de la catedral de Amberes. Tal fue la importancia de este encargo que en el retrato que de él hizo François-Joseph Navez, en 1857, aparece la siguiente inscripción: "Testimonio de estima y reconocimiento por haber conservado para nosotros, mediante una excelente restauración, *El Descendimiento de la Cruz* y *La elevación de la Cruz*, obras maestras de Rubens".

La firma comercial de Le Roy disponía de varias oficinas en Bruselas, abriendo más tarde una sucursal en París. En la capital belga organiza algunas de las ventas de arte más importantes entre la década de 1840 y 1875. En París, sus servicios como *expert* son muy conocidos, acreditados y solicitados, trabajando, por ejemplo, para el Hôtel Drouot. Paralelamente, consigue establecer negocios con una clientela adinerada que adquiere cuadros en su establecimiento, cuyo stock proviene sobre todo de las pinturas que el propio Le Roy compra en contexto de subasta, a bajo precio, como es el caso del retrato hoy en el Palacio Nacional de Sintra. Muchas de las piezas cuya transacción es gestionada por la firma se encuentran actualmente en instituciones museológicas de primera línea, como el Metropolitan Museum de Nueva York.

Respecto a José de Salamanca y Mayol (1811-1883) [fig. 71], nombrado marqués de Salamanca (1863) y conde de los Llanos (1864) por Isabel II de España, era un banquero, político y empresario cuyos negocios abarcaban la bolsa, la banca, los ferrocarriles, la industria y los proyectos inmobiliarios. Parte de su ingente fortuna sirvió para reunir una gran colección de pintura, repartida en sus palacios de Recoletos [fig. 72], Vista Alegre, Aranjuez y los Llanos. El marqués también tuvo residencias en Roma, París y Lisboa.[246]

Sus operaciones y viajes de negocios por Europa le facilitaron, sin duda, los contactos necesarios para crear una excepcional galería de pinturas, a semejanza de otros banqueros europeos como los Rothschild, encarnando a la perfección el prototipo de burgués enriquecido cuyo reciente poder económico y político necesitaba del ennoblecimiento y legitimación social que proporcionaba la posesión de obras de arte. Modelo de comportamiento reflejado en las magníficas colecciones de pintura, escultura y numismática, entre otras, que consigue atesorar en poco tiempo.



[fig. 71]
Retrato del Marqués de Salamanca
Jean Laurent
Carte de visite, hacia 1865
Museo de Historia de Madrid
Inv. 1991/18/1-120



[fig. 72]
Palacio de Salamanca en Recoletos
Andreas Pic de Leopold
Madrid, 1864
Litografía coloreada
Museo de Historia de Madrid
Inv. 2413

Las vicisitudes financieras de su biografía estuvieron íntimamente ligadas a su actividad de coleccionista de pintura. Una colección iniciada a mediados de la década de 1840 y dispersa, sobre todo, a raíz de dos subastas realizadas en París, en 1867 y 1875, debido a dificultades económicas.

En líneas generales, la galería de pinturas se forma a través de compras a otros coleccionistas de diferentes perfiles; de la liquidación de colecciones de grandes casas de la nobleza española; de contactos con colecciones del ámbito directo de los artistas, como la de los descendientes de Goya; de adquisiciones en subastas de París y Londres; y de compras a "proveedores" de cuadros o marchantes. En la formación de la pinacoteca desempeña un importante papel el consejo de expertos como los Madrazo[247] y los historiadores y críticos de arte Valentín de Carderera y Gregorio Cruzada Villaamil.

La colección del marqués de Salamanca llega a superar las 1.000 piezas, algunas de las cuales habían llegado a pertenecer a colecciones históricas tan notables como la del duque del Infantado, el marqués de Leganés, el infante Luis de Borbón y Farnesio e, incluso, de las colecciones reales. Para la venta que se desarrolla en el *hôtel particulier* del marqués, el propio José de Salamanca selecciona aquellas obras que considera las mejores. En total, 233 piezas, entre las cuales el retrato que hoy se encuentra en Sintra. En el último momento decide añadir otras 4 pinturas.

En el catálogo de venta – distribuido en las principales capitales europeas[248] – los lotes se organizan en siete categorías: escuela española de los siglos XVI y XVII; escuela italiana; escuelas flamenca y holandesa; escuelas antiguas de los siglos XV y XVI; escuelas modernas del siglo XVIII; retratos históricos de maestros de diversas escuelas[249]; y varios.

Todos los cuadros se instalan en las salas y galerías de la mansión parisina, cuyas puertas abren el 28 y 29 de mayo con motivo de una exhibición privada (exhibición pública, 31 de mayo y 1 de junio), accesible tan solo por invitación, a la que acuden coleccionistas y potentados de renombre, así como expertos, apoderados y negociantes del mundo del arte. La curiosidad era mucha, pues se tenía conciencia de estar ante una colección particular excepcional, equiparable a la de los reales museos españoles. Entre las diversas personalidades y cabezas coronadas que asisten a la visita privada se encontraba Napoléon III[250], emperador de los Franceses, en ese momento promotor y anfitrión de la Exposición Universal de París, principal atracción de una capital efervescente visitada por miembros de la realeza, altos políticos y magnates de todo el mundo. Sin duda, el momento más propicio para encontrar los mejores compradores a los cuadros que iban a ser sacados a subasta. Y así fue.

En la lista de compradores figuran grandes fortunas e importantes profesionales del mercado del arte: William Ward, conde de Dudley, representado por Cooke; el duque consorte de Fernán Núñez, Manuel Falcó d'Adda, marqués de Almonacid de los Oteros y embajador de España en París; los barones Adolphe von Rothschild

y Achille Seillière; el duque de Fernandina, José Joaquín Álvarez de Toledo; el príncipe de San Donato, Anatole Demidoff; Khalil-Bey, embajador otomano en París; Felix Bamberg, cónsul de Prusia en París; Richard Seymour-Conway, marqués de Hertford; Madame Stephens, probablemente Yolande Marie-Louise Duvernay, viuda de Stephen Lyne-Stephens; el periodista y crítico de arte W. Bürger; y los *experts-marchands* Étienne-François Haro, Charles Sedelmeyer, Ludwig Kohlbacher, Alexis Febvre y Étienne Le Roy, entre otras personalidades.

En la lista de cuadros vendidos aparecen obras maestras de la pintura española como el *Retrato de una dama* de Velázquez (98.000 francos), hoy en la Gemäldegalerie de Berlín; la *Muerte de Santa Clara* de Murillo (95.000 francos), hoy en la Gemäldegalerie Alte Meister de Dresde; la *Vieja gitana con niño* del mismo pintor (95.000 francos), del Museo Wallraf-Richartz de Colonia; o la *Anunciación* de Zurbarán (40.000 francos), conservada en el Museo de Bellas Artes de Philadelphia. Frente a estos precios elevados, consecuencia de la creciente valoración internacional de los pintores del Siglo de Oro español[251], los retratos vinculados a Pantoja[252] no superan los 1.240 francos del lote nº 195. Mejores resultados obtienen los retratos dados como obra de Sánchez Coello, su maestro.

Al margen de estos datos económicos es importante resaltar que la venta de pinturas de la galería del marqués fue recibida por los entendidos como uno de los grandes eventos artísticos acaecidos en París durante la segunda Exposición Internacional. En el texto *Les collections particulières* – publicado en la célebre *Paris Guide* (1867), guía especialmente destinada a un público cultivado y curioso – W. Bürger, antes de tener conocimiento de la subasta, habla de las dificultades que se presentaban al estudioso cuando deseaba acceder a las colecciones privadas parisinas. Aprovecha para enumerar a los grandes coleccionistas particulares de la capital francesa – la mayoría hombres de negocios – y para elaborar una lista sucinta de las colecciones visitables de referencia en los principales países europeos, seleccionando, en el caso de España, la pinacoteca del Real Museo de Madrid y la de José de Salamanca como ejemplos de colecciones dignas de mención, accesibles al erudito o investigador que desease conocerlas y estudiarlas.[253]

La subasta de 1867 representó el inicio de la gradual dispersión, fuera de España, de la colección de pintura del marqués de Salamanca. Años más tarde, en 1875, otros 118 cuadros son puestos en venta en una segunda subasta parisina, celebrada en el Hôtel Drouot, de nuevo bajo la dirección del *commissaire-priseur* Charles Pillet, pero contando ahora con el *peintre-expert* Étienne-François Haro, quien había estado presente en la primera subasta.

Hasta aquí la historia de las vicisitudes y trayectoria externa del retrato del Palacio Real de Sintra entre 1867 y 1885, ignorada hasta hoy, identificando de forma indubitable la pintura que se adquiere en París por deseo de Doña Maria Pia, cuadro anteriormente integrado en una de las pinacotecas particulares más importantes del siglo XIX europeo, que acaba por ingresar en las colecciones de la Casa Real portuguesa como "Retrato del rey Don Sebastião".

LA REINA EN PARÍS

El 4 de mayo de 1867 la reina Doña Maria Pia, entonces con 19 años, parte de Lisboa con destino a Italia – acompañada por una comitiva de seis personas[254] – para asistir en Turín a la ceremonia de casamiento de su hermano el príncipe Amadeo de Saboya con la princesa Maria Vittoria dal Pozzo della Cisterna, celebrada el 30 del mismo mes. Un viaje en tren con paradas y estancias en Madrid y en París, entre otras ciudades. En la capital española es recibida y agasajada por los reyes y allí permanece entre el 5 y el 7 de mayo. El día 6 en concreto, en compañía de Isabel II y del rey consorte Francisco de Asís de Borbón, visita el Museo de Pinturas, en el paseo del Prado, donde se exponen grandes obras de la historia de la pintura procedentes de las colecciones reales españolas, incluyendo magníficos retratos de corte de la autoría de Tiziano, Moro, Rubens, Velázquez y Van Dyck.

Llega a París el día 8 de mayo, alojándose en el Hôtel Bristol, situado entre la *rue du Faubourg Saint-Honoré* y la *Place Vendôme*. La joven reina es testigo de la efervescente vida social y comercial que brinda una renovada y moderna capital francesa, rebosante de vida y de gentes de todas las nacionalidades a causa de la segunda *Exposition Universelle*[255]. Asiste a bailes, recibe a embajadores y miembros de la realeza, visita lugares y establecimientos de moda y toma contacto con prestigiosas casas comerciales y anticuarios. Coincide frecuentemente con su hermana Clotilde y su cuñado, primo del emperador Napoléon III, e incluso visita a la princesa Mathilde, hermana del príncipe Napoléon-Jérôme, otrora casada con el magnate, mecenas y coleccionista ruso Anatole Demidoff, príncipe de San Donato.

La reina permanece en París hasta el 23 ó 24 de mayo. El 11 y 15 de mayo visita la Exposición Universal, el 15 junto a su hermana[256], mientras que el día 12[257], domingo, disfruta de una agradable velada en la mansión de la princesa Mathilde.[258]

Durante su estancia en París la prensa francesa se sigue haciendo eco de la venta de la colección de pinturas del marqués de Salamanca, prevista para los días 3, 4, 5 y 6 de junio. Ya en el mes de marzo *La chronique des arts et de la curiosité*, complemento de la *Gazette des beaux-arts*, anuncia tímidamente la noticia[259]. Por su parte, las revistas y periódicos españoles también informan sobre el “infeliz” acontecimiento[260], basándose sobre todo en los datos ofrecidos por periódicos franceses como *La France* y *La Presse*. De hecho, la publicidad y divulgación de la subasta en prensa se prepara con gran inteligencia. El catálogo se distribuye en París con bastante antelación y publicaciones como *Journal des beaux-arts et de la littérature*; *Revue nationale et étrangère, politique, scientifique et littéraire*; *Journal des débats politiques et littéraires*; *Le Temps* y *Gazette des beaux-arts*, entre otras, aseguran que todo potencial comprador y amante de la pintura antigua tenga conocimiento de la venta Salamanca. No obstante, la reina Maria Pia no se encuentra en París cuando tiene lugar el que sería uno de los acontecimientos artísticos del año, pues llega a Italia el 24 de mayo y, a principios de julio, se reúne con su esposo en Ginebra. De ahí siguen hacia Bruselas, pasando por Frankfurt, hasta que llegan juntos a París el 20 de julio, en donde permanecen hasta el 11 de agosto. El rey visita la Exposición Universal los días 22, 25 y 26 de julio[261]. En cuanto invitados de honor de Napoléon III se instalan en el pabellón Marsan del palacio *des Tuileries*. Visitan a los príncipes Napoléon – Clotilde y Jérôme – y participan en actos, recepciones y cenas de gala e incluso se dejan ver en suntuosas fiestas, como la ofrecida en su honor en el palacio imperial y la que tiene lugar el 25 de julio en el Hôtel de Ville.





Retrato de Don Luís I, Rey de Portugal
Michele Gordigiani
Italia, 1865-1868
Óleo sobre lienzo
Palacio Nacional da Ajuda
Inv. 2391



Retrato de Doña Maria Pia, Reina de Portugal
Michele Gordigiani
Italia, 1865-1868
Óleo sobre lienzo
Palacio Nacional da Ajuda
Inv. 2390

Se desconoce si, en algún momento, la reina o el rey llegan a tomar conocimiento de la venta Salamanca. Curiosamente, en 1867 el pintor Marciano Henriques da Silva[262], por encargo del rey Don Luís, realiza una serie de adquisiciones en Italia y Francia para la galería de pintura del monarca. En París, entre final de marzo y final de abril, compra cinco cuadros por 2.625 francos, probablemente a través de ***marchands***[263]. Allí entabla contacto con el vizconde de Carvalhido. El historiador del arte Hugo Xavier sugiere la posibilidad de Marciano haber sido invitado, tal vez a través del propio Carvalhido, a uno de los célebres ***Vendredis du Louvre***, ***soirées*** organizadas por el conde Émilien de Nieuwerkerke[264] – máxima autoridad en la gestión de los museos imperiales – y frecuentadas por la élite artística y social del momento, mezclando artistas, escritores, literatos, altos funcionarios, diplomáticos y miembros de la aristocracia. De ser así, resulta extraño pensar que el pintor no hubiese escuchado nada sobre la gran subasta de pintura prevista para principios de junio.

En relación a la jovencísima reina, aunque es difícil considerarla una coleccionista de arte *per se*, se sabe que llega a adquirir algunas pinturas en el extranjero y también se debe reconocer su gusto elegante cuando compra objetos suntuosos y decorativos, especialmente artículos de joyería, orfebrería, mobiliario, porcelana y vidrio, que reflejan sus preferencias y

conocimientos en la esfera de las artes decorativas, en sintonía con las tendencias de la época. A Doña Maria Pia se deben los ambientes decorativos del Palacio Real da Ajuda, desarrollados a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX. La documentación conocida revela el aprecio de la reina hacia las alhajas desde edad temprana, patente en el elevado número de compras efectuadas, tanto en Portugal como en sus viajes al extranjero. Se sabe, por ejemplo, que en 1867 adquiere varias joyas en uno de los mejores establecimientos joyeros de París, la *maison* Samper[265], seguramente el establecimiento del diamantista y platero Félix Samper, uno de los grandes artífices de la alta joyería española de la época, con taller y establecimiento en Madrid y sucursal en París, primero en el nº 24 de la *rue de Trèvise* y poco después en el nº 16 de la *rue de la Paix* y en el 18 del boulevard *des Italiens*. Entre su selecta clientela se encontraban Isabel II de España y la emperatriz Eugenia de Montijo.

Respecto al retrato que adquiere en 1885 a través de un marchante parisino, hoy en el Palacio Nacional de Sintra, la reina nunca llegó a saber que pudo haberlo adquirido en 1867, en la subasta del marqués de Salamanca, durante la Exposición Universal de París.

····· § ·····

NOTAS

234 La insignia de la orden de Calatrava es una cruz floreada en gules (roja), cuyas puntas terminan en flor de lis. Este perfil es muy similar al de las cruces de otras órdenes, por ejemplo la de Avis, que sigue el mismo modelo, pero en sinople (verde). La orden de Avis es la más antigua orden militar del reino de Portugal, permaneciendo en obediencia de la orden de Calatrava hasta la proclamación de João I (1385), maestre de Avis desde 1364 y primer rey portugués de la dinastía homónima. La orden queda así vinculada, desde entonces, a la corona portuguesa. A partir de la bula *Praeclara Clarissimi* (1551) del Papa Julio III, el monarca pasa a ser - *in perpetuum* - gran maestre y principal administrador de los bienes de la orden.

235 También conviene hacer referencia al retrato grabado de Don Sebastião (Petrus o Pieter Perret) de los *Elogios dos Reis de Portugal com os mais verdadeiros retratos que se puderaõ achar* (1603), de Fray Bernardo de Brito, y a los cinco retratos de la *Series potentissimorum Regum Lusitaniae iconibus illustrata, et ordine temporum exposita, coordinata mensibus aprilis, et maii anno domini M.D.CCLXXXXI.*, álbum facticio conservado en la Biblioteca Nacional de Lisboa. Estampas de varios autores, de diferentes épocas, producidas entre 1600 y 1791.

236 Todos los catálogos de ventas consultados y empleados en esta investigación proceden: de bibliotecas y centros de documentación de París, digitalizados por el Getty Research Institute, en el marco del proyecto *Getty Provenance Index Databases*, y disponibles a través de la base de datos "Sales Catalogs Files"; de bibliotecas, archivos, universidades y museos norteamericanos, disponibles a través de The Internet Archive y Open Library; de la biblioteca digital del Institut National d'Histoire de l'Art (INHA), en base de datos "Guide Catalogues de vente"; de los fondos digitalizados de la Bibliothèque nationale de France, disponibles en Gallica; de la Biblioteca digital HathiTrust; y de Drouot Documentation, biblioteca y centro de documentación del Hôtel Drouot. También es importante destacar la lectura de *Relevé detaillé des tableaux et dessins de l'Ecole Espagnole ayant passé dans les ventes de collections depuis 1801 / par L. Soullié*, documento manuscrito conservado en la Biblioteca del Museo Nacional del Prado, disponible en la base de datos "Biblioteca Digital".

237 Actualmente todavía es así, pero añadiendo a la lista la ciudad de Nueva York.

238 También se tuvo presente la posibilidad de la obra, en algún momento de su historia, haber sido objeto de una transacción ilegal o clandestina, o legal pero a través de un método de venta diferente de la subasta. Sin embargo, esa vía no fue explorada.

239 *Catalogue des Tableaux Anciens des écoles Espagnole, Italienne, Flamands & Hollandaise compposant La Galerie de M. Le Marquis de Salamanca*, París, 3-6 junio 1867: 150-151. Texto original: "PANTOJA / (Attribué à) / 197 – Portrait d'un jeune homme. / Il est représenté en pied, de grandeur / naturelle, ap- / puyant la main droite sur un heaume à panache tricolore / posé sur une table à tapis rouge, la main gauche sur la / garde de son épée. / Une demi-armure en acier noirci à riches ornements / dorés, et une cotte de mailles, forment son équipement / guerrier; haut-de-chausses d'étoffe brune à galons d'or, / bottes de forme collante, en peau de buffle. / Au bas ces mots: / AETATIS SUÆ. 18. / Toile. Haut. 2 mèt. 11 cent.; larg. 1 mèt. 17 cent.".
El retrato de Sintra cuenta, sin marco, 191 cm de altura, aproximadamente, y alrededor de 113 cm de anchura. Las dimensiones indicadas en el catálogo de venta de 1867 son similares a las dimensiones con marco del retrato de Sintra: 209 cm de altura, 125 cm de anchura.

240 Activo entre 1855 y 1881. Es reemplazado por Paul Louis Chevallier, el *commissaire-priseur* que conduce la venta pública de 1885 que supone la reaparición del retrato objeto de estudio en el mercado de subastas.

241 Nicolas-Jean de Dieu Soult (1769-1851), mariscal general de Francia y duque de Dalmatie. El origen de su colección de pintura, con obras de grandes maestros españoles, se encuentra en el expolio efectuado en conventos, parroquias, monasterios y hermandades de Sevilla durante las invasiones francesas. En 1852, después de la muerte de Soult, los herederos venden en subasta parte de la colección (1852 y 1867), en París, hoy dispersa en distintos museos del mundo, mientras que otra parte pasa al Louvre.

242 *Procès-verbal de la vente Salamanca*, 1867, Archives de Paris, París, *Fonds du commissaire-priseur Maitre Pillet*, D48E3 58. Agradezco a Gérald Monpas (département des recherches historiques) y a Vincent Tuchais (département des services aux usagers) el acceso a esta documentación.

243 Más de 1.600.000 francos, superando el importe de tasación inicial de algo más de 1.200.000 francos.

244 Cabe pensar que los datos sobre la identidad del retratado y la autoría de la pintura, incluidos en el catálogo de venta, fueron suministrados por el propio marqués de Salamanca, directa o indirectamente, siendo posteriormente confirmados por los expertos contratados para la subasta de 1867.

245 Decreto ministerial de 26 de agosto de 1846. Se mantiene en el puesto hasta su muerte.

246 Palacio da Mitra en Lisboa. El palacio es vendido en subasta al marqués en 1864, siendo de su propiedad hasta 1874.

247 Saga de pintores españoles fundada por José de Madrazo, pintor de cámara al servicio de Carlos IV, director de la Academia de Bellas Artes de San Fernando y director del Real Museo de Pinturas y Esculturas de 1838 a 1857. José y sus hijos Federico (director del Museo del Prado de 1860 a 1868 y de 1881 a 1894) y Pedro fueron consultores artísticos del marqués de Salamanca. El historiador y crítico de arte Pedro de Madrazo fue, en su época, junto con Gregorio Cruzada Villaamil y Valentín Carderera, una de las grandes figuras de la historiografía de la pintura española, autor de todos los catálogos oficiales de pintura del Museo del Prado, entre 1843 y 1893.

248 El catálogo se distribuye a partir de finales del mes de abril en establecimientos seleccionados de París, Londres, Bruselas, Berlín, Viena, Frankfurt, San Petersburgo, La Haya, Rotterdam y Roma.

249 El primer lote de este grupo era un verdadero retrato del rey Don Sebastião, anteriormente mencionado (lote 183). El retrato del Palacio Nacional de Sintra también se incluyó en esta categoría (lote 197).

250 *Revista de Bellas Artes*, 2 junio 1867: 280. Texto de la noticia: "Gran número de personajes han visitado estos días los salones del palacio del Sr. Salamanca, donde aquellas joyas artísticas se hallan expuestas, notándose en ellas al emperador Napoleon, que examinó minuciosamente los principales cuadros."

En 1865, Napoléon III es padrino de bautismo del infante Don Afonso, hijo de Luís I y de Maria Pia de Saboya. En 1862 ofrece a Doña Maria Pia dos presentes nupciales, una diadema de diamantes y un rico vestido con adornos de encaje. En 1859, el príncipe Napoléon-Jérôme, primo de Napoléon III, casa con la princesa Clotilde de Saboya, hermana mayor de Doña Maria Pia.

251 La pintura española era casi desconocida en Francia a principios del siglo XIX. En el descubrimiento y admiración hacia los pintores de la escuela española del siglo XVII – sobre todo Velázquez, Ribera, Murillo, Alonso Cano y Zurbarán – fue decisiva la inauguración en 1838 de la Galería Española de Louis-Philippe, último rey de Francia, en las salas de la Colonnade del Louvre, colección vendida en Londres en 1853. Su impacto fue fundamental en la transmisión del gusto por la pintura española en Europa. El mercado del arte no fue inmune al influjo de esta magnífica galería, como tampoco al de la galería del mariscal Soult, la mayor y mejor colección particular de pintura española en territorio francés, instalada en su palacete de París, atrayendo a innumerables personalidades del medio artístico y cultural entre 1819 y 1851, hasta su dispersión a partir de 1852.

252 En el siglo XIX la historiografía europea ni siempre considera la obra de Pantoja en el contexto de la historia de la pintura española (Charles Gueullette, *Les peintres espagnols*, 1863), dando como resultado una fortuna crítica algo desigual fuera de España, sobre todo en relación a otros retratistas de corte de la dinastía filipina.

Frédéric Quilliet (*Dictionnaire des peintres espagnols*, 1816, p. 245-246) sintetiza las informaciones de Ceán Bermúdez (*Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, v. 4, 1800, p. 43-48) y evalúa la retratística de Pantoja en el contexto del estilo y tradición de Sánchez Coello y Moro, considerándola superior a la de otros pintores de su época. Étienne Huard (*Vie complète des peintres espagnols et Histoire de la peinture espagnole*, 1839, p. 47-49) reconoce que Pantoja es un pintor prácticamente desconocido en Francia, cuyos retratos son frecuentemente atribuidos a pintores flamencos y alemanes. Dice además que su reputación artística en España se encuentra al mismo nivel de la de Holbein en Alemania, Bronzino en Italia y Jean Cousin en Francia. Louis Viardot (*Notices sur les principaux peintres de l'Espagne*, 1839, p. 250-252) incluye a Pantoja en la lista de los principales pintores del reinado de Felipe II, junto a Sánchez Coello y Navarrete el Mudo, y subraya que, al igual que su maestro, sobresale en el dibujo, en la simplicidad de las poses y en la nobleza de las expresiones. Johann David Passavant (*Die christliche Kunst in Spanien*, 1853, p. 97) valora positivamente los retratos de Pantoja, pero opina que no alcanzan la brillantez de Sánchez Coello. Gustav Friedrich Waagen (*Treasures of Art in Great Britain*, 1854, p. 25) sitúa su estilo a la altura de pintores como Angelo y Alessandro Bronzino, estimando además su poderoso sentido del color. Édouard Laforge (*Des arts et des artistes en Espagne jusqu'à la fin du XVIIIe siècle*, 1859, p. 160-161) destaca en el pintor la pureza del dibujo, la delicadeza del acabado, la pericia en las carnaciones y la gracia y expresividad de las figuras. W. Bürger (École Espagnole, *Histoire des peintres des toutes les Écoles*, 1869, p. 70-73) afirma la gran importancia de Sánchez Coello y Pantoja en el ámbito de la retratística española, subrayando la proximidad del estilo de Pantoja al de su maestro, hasta el punto de llegar a atribuir obras suyas a Sánchez Coello y viceversa. Considera el modelado y el acabado de las fisionomías, de extrema fineza y precisión, análogas al de los retratos de Holbein y de los Clouet.

253 Bürger, 1867: 536-551.

254 El duque de Loulé, dos chambelanes (el conde de Vale de Reis y el marqués de Sabugosa), dos damas (la condesa de Sousa Coutinho y Gabriella de Sousa) y un médico de la real cámara (doctor João José de Simas).

255 Inaugurada el 1 de abril, muchos fueron los reyes y príncipes de todo el mundo que visitaron la Exposición Universal durante los siete meses que estuvo abierta.

256 *Rapport sur l'exposition universelle de 1867, à Paris*, 1869: 476.

257 *Le Moniteur universel, journal officiel de l'Empire français*, 14 mayo 1867: 1. Texto original de la noticia: "S.M. la reine de Portugal a assisté à la soirée donnée dimanche dernier par S.A.I. la Princesse Mathilde." Agradezco a J. Pujolas, del Centre de documentation France-Europe-Monde de la Direction de l'Information légale et administrative, el acceso a esta publicación periódica.

258 La princesa Mathilde Bonaparte (1820-1904) era una de las figuras predominantes en la escena parisina del Segundo Imperio. Todas las semanas, en su *hôtel particulier* de la *rue des Courcelles* organizaba *salons* donde reunía a interesantes y selectas personalidades del mundo de la cultura y de la política. Los miércoles recibía a escritores y periodistas, los viernes a artistas y los domingos a miembros de las esferas del poder y del gobierno.

259 *La chronique des arts et de la curiosité*, 17 marzo 1867: 83.

260 *Revista de Bellas Artes*, 7 abril 1867: 214-215.

261 *Rapport sur l'exposition universelle de 1867, à Paris*, 1869: 476.

262 Pintor del rey Don Luís I de Portugal. Entre 1865 y 1873 es el responsable por la organización de su galería de pintura, en el Real Palacio de Ajuda. Es nombrado director de la Galería el 17 de junio de 1867, que inaugura el 16 de octubre de 1867, marcando el 20º cumpleaños de Doña Maria Pia.

263 Sobre las adquisiciones de Marciano Henriques de Silva en el extranjero para la pinacoteca del rey Don Luís, véase Xavier, 2013: 89-104.

264 Émilien O'Hara de Nieuwerkerke (1811-1892). Aristócrata, escultor, alto funcionario y coleccionista. Su brillante carrera e influencia durante el apogeo del Segundo Imperio no se puede entender sin tener en cuenta su estrecho vínculo con la princesa Mathilde, prima hermana del emperador, con quien mantiene una relación que se prolonga hasta la década de 1860. En 1849 es nombrado director general de los Museos nacionales (Louvre, Versailles y Luxembourg, después imperiales), en 1853 recibe el cargo honorífico de intendente de Bellas Artes de la casa del emperador y entre 1863 y 1870 es designado superintendente de Bellas Artes.

265 Xavier, 2013: 101.



SÍNTESIS FINAL

EL RETRATO EN LAS FUENTES ESCRITAS 1867-2016



VOLVER AL ÍNDICE

1867

Retrato de un hombre joven. Atribuido a Juan Pantoja de la Cruz (1551-1610). 211 x 117 cm.

Catalogue des tableaux anciens des écoles Espagnole, Italienne, Flamande & Hollandaise composant la Galerie de M. Le M[is] de Salamanca. Vente en son Hôtel, à Paris, rue de la Victoire, 50, les lundi 3, mardi 4, mercredi 5 et jeudi 6 juin a deux heures précises. 1867.

Commissaire-priseur (subastador): Charles Pillet.

Experts (perito tasador): Étienne Le Roy, A. Febvre.

Lote nº 197. Sesión de 6 de junio.

Vendido por 810 francos a Étienne Le Roy.

1885

Retrato de Don Sebastião, Rey de Portugal. Escuela flamenca. Siglo XVI. 190 x 112 cm.

Catalogue de portraits historiques de grandeur naturelle et en pied des XV[e], XVI[e] et XVII[e] siècles. Provenant de la collection de feu M. J. Aragon. Œuvres *importantes de Lucas Cranach et dont la vente aura lieu Hotel Drouot, salle* nº 1. *Le lundi 30 Mars 1885, a quatre heures*.

Commissaire-priseur: Paul Chevallier.

Peintre-Expert: E. Féral.

Lote nº 13. 30 de março.

Vendido por 840 francos a Eugène Féral-Cussac.

1885

Retrato de Don Sebastião, Rey de Portugal. Atribuido a Pourbus o a uno de sus colaboradores por experto o expertos no identificados, según la documentación hasta hoy conocida.

Incorporación del retrato en las colecciones de la Casa Real portuguesa. Proceso de adquisición iniciado a principios del mes de abril.

La reina Doña Maria Pia, con la intermediación de los vizcondes de Ribeiro da Silva y de Azevedo da Silva, compra el retrato en el establecimiento de Lannoy, negociante de cuadros, sito en la rue Lafayette 14, Paris.

La pintura llega al Palacio Real da Ajuda el 30 de abril.

Vendido por 3500 francos = 632335 *réis*.

1889-1896 (?)

Retrato de Don Sebastião. Atribuido a la escuela española por inventariante no identificado. Propiedad de la reina Maria Pia.

Pintura nº 38 de una relación de 65 cuadros existentes en el Palacio Real da Ajuda.

Almoxarife (administrador) del Real Palacio da Ajuda en el periodo indicado: Joaquim Isidoro de Sousa.

Relação de diversas pinturas do Palácio Real da Ajuda, s.d., Arquivo do Palácio Nacional da Ajuda, Lisboa, 9.5.1, cx. 2, doc. 35.

1894

Retrato de Don Sebastião. Cuadro grande a óleo. Propiedad de la reina Maria Pia. Sala de los Cisnes del Real Palacio de Sintra.

Inventariante no identificado.

Almoxarife del Palacio Real de Sintra en el año indicado: Maximiano Joaquim de Freitas.

Almoxarife del Palacio Real da Ajuda en el año indicado: Joaquim Isidoro de Sousa.

Real Paço de Cintra. Mobília, louças, pannos e mais artigos pertencentes a Sua Magestade A Rainha A Senhora D. Maria Pia. Salla dos Cysnes, 1894, Arquivo do Palácio Nacional da Ajuda, Lisboa, 9.5.1, cx. 1, doc. 30.

c.1895-c.1910 (?)

Retrato de Don Sebastião. Cuadro a óleo tasado en 135000 *réis*. Sala de los Cisnes. Real Palacio de Sintra.

Inventariante no identificado.

Almoxarifes del Real Palacio de Sintra en el periodo indicado: Maximiano Joaquim de Freitas (1895-1899) y Jorge da Cruz Reis (1900-1910).

Inventario Geral - Paço de Sintra, s.f., Arquivo do Palácio Nacional da Ajuda, Lisboa, cx. 8.6.1, nº 16, folio 3.

1903

Retrato del rey Don Sebastião. Antonio Moro. Propiedad de la reina Maria Pia. Sala de los Cisnes. Real Palacio de Sintra.

SABUGOSA, Conde de (1903): *O Paço de Cintra*, Lisboa, Imprensa Nacional, p. 159.

Testimonio directo del conde de Sabugosa.

1905-1908

Retrato de Don Sebastião. Atribuido por José de Figueiredo a Alonso Sánchez Coello o a su escuela. Palacio Real de Sintra.

FIGUEIREDO, José de (1908): *Algumas palavras sobre a evolução da arte em Portugal*, Lisboa, Editora Livraria Ferreira, p. 61. [Texto escrito en 1905]

1910

Retrato de Felipe III de España. Cuadro a óleo. Número de registro: 71. Sala de los Cisnes.

Datos extraídos del acta de formación de inventario del día 12 de diciembre.

Processo d'arrolamento ao Paço de Cintra. Direcção da Justiça - 2ª Repartição, de 10 de dezembro de 1910 a 7 de janeiro de 1911, Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Lisboa, Ministério da Fazenda, cx. 7805. [Se conserva otro ejemplar de esta documentación en el Arquivo Histórico da Casa de Bragança, en Vila Viçosa].

Este *arrolamento* es el inventario judicial de los bienes muebles existentes en el Palacio de Sintra llevado a cabo con motivo de la implantación de la República en 1910 y de las acciones patrimoniales que se siguieron. Dicho inventario es efectuado entre los días 12 y 30 de diciembre por el administrador Jorge da Cruz Reis y por el escribano João Eduardo Guerreiro, en presencia del juez Sebastião Maria de Sampaio.

1913

Retrato de Don Sebastião. Localizado en uno de los "quartos" utilizados por el rey Don Luís en época de la monarquía. Palacio Nacional de Sintra.

COSTA, Leonildo de Mendonça e (1913): *Manual do viajante em Portugal*, 4ª edición, Lisboa, Typ. da Gazeta dos Caminhos de Ferro, p. 97.

1924

Retrato de noble del tiempo del rey Don Sebastião. Pintura expuesta en un pequeño museo con algunos cuadros y tapices, ubicado en los antiguos aposentos del rey Don Luís.

SANTOS, Reynaldo dos (1924): "Paço real de Sintra (mon. nac.)". En PROENÇA, Raul (dir.): *Guia de Portugal. Generalidades. Lisboa e Arredores*, vol. 1, Lisboa, Oficinas Gráficas da Biblioteca Nacional, p. 496.

El primer volumen de esta publicación, lanzado en 1924, se centra en el tema "Lisboa y Alrededores". Raul Proença fue el organizador y principal autor del volumen inaugural, contando además con la colaboración de grandes figuras de la cultura portuguesa como Reynaldo dos Santos para los textos de Historia del Arte.

1930

Supuesto retrato del rey Don Sebastião. Localizado en una de las salas adyacentes a la Sala de los Archeros.

CARDOSO, Nuno Catharino (1930): "Descrição das principais salas e dependencias do Palacio Nacional de Cintra". En *Monumentos de Portugal. Cintra. Noticia Historicó-Arqueológica e Artistica do Paço da Vila, do Palacio da Pena e do Castelo dos Mouros*, nº 7, Oporto, Litografia Nacional Edições, p. 41.

1938

Retrato del rey Don Sebastião. Cuadro a óleo tasado en 2000 escudos. Número de orden: 216.
Sala de los Cisnes.

Datos extraídos del Inventario General de Bienes de Dominio Público del Palacio Nacional de Sintra, concretamente del registro correspondiente al mes de agosto de 1938 (mapa nº 1).

Cadastro dos Bens do Domínio Público-Palácio Nacional de Sintra, 1938, Arquivo do Palácio Nacional de Sintra, Sintra, *Cadastros 1938-1944*.

Este registro detallado de bienes es realizado por Jorge da Cruz Reis entre 1938 y 1941, en ese momento 2º conservador del Palacio Nacional de Sintra.

1946-1947

Retrato de Don Sebastião. Cuerpo entero, con armadura de gala. Cuadro a óleo de Antonio Moro, tasado en 15000 escudos. 1,88 x 1,12 m. Del fondo antiguo. Número de orden: 617. Número de inventario: 216. Sala de los Cisnes.

Inventário dos móveis existentes no Palácio Nacional de Sintra, feito no ano de mil, novecentos, quarenta e sete, 1947, p. 34, Arquivo do Palácio Nacional de Sintra, Sintra.

Se trata del nuevo inventario general de bienes muebles del Palacio Nacional de Sintra, realizado entre enero de 1946 y mayo de 1947 por Casimiro Gomes da Silva, conservador del Palacio.

Entre c.1945 e c.1955

1ª Ficha de inventario individual, realizada probablemente por Casimiro Gomes da Silva, conservador del Palacio durante el período indicado.

"N.º de orden 685" – "N.º de Inventario 216" – "DESCRIPCIÓN: Retrato a óleo sobre lienzo, con marco, D. Sebastião, cuerpo entero, armadura de gala, de Antonio Moro" – "ÉPOCA: Siglo XVI" – "ESTILO: español" – "DIMENSIONES: 1,88 x 1,12 [metros]" – "COLOCACIÓN: Sala de los Cisnes" – "OBSERVACIONES Y ESTADO DE CONSERVACIÓN: en buen estado, 15.000$00 [quince mil escudos], del fondo antiguo"

1953

Retrato de Don Sebastião, con armadura de gala. Cuadro a óleo de Antonio Moro, tasado en 15000 escudos. Número de orden: 155. Número de "verbete": 685. Número de inventario: 216.
Sala de los Cisnes.

Móveis, pertencentes ao fundo do Palácio Nacional de Sintra (Vila), cuja saída, em caso de emergência, por motivo de guerra, fica prevista, nos termos das circulares de 11 de Agosto e de 30 de Novembro de 1953, da Direcção do Museu Nacional de Arte Antiga, 1 de enero de 1954, Arquivo Contemporâneo do Ministério das Finanças, Lisboa, *Movimentação de bens móveis artísticos*, Direcção-Geral da Fazenda Pública, cx. 002, pasta 26.

Se trata de un inventario abreviado que incluye la relación de bienes muebles que, en caso de conflicto armado, se consideran prioritarios para evacuar y proteger. Realizado en 1953 por Casimiro Gomes da Silva, conservador del Palacio, y enviado a la *Direcção-Geral da Fazenda* Pública el 1 de enero de 1954.

1963

"Entre las pinturas [...] un buen retrato de joven hidalgo con la cruz de Calatrava (Sala de los Cisnes) [...]".

AZEVEDO, Carlos de/FERRÃO, Julieta/GUSMÃO, Adriano de (1963): "Palácio Nacional (mon. nac.)". En *Monumentos e edifícios notáveis do distrito de Lisboa. Sintra, Oeiras, Cascais*, vol. 2, Lisboa, Junta Distrital de Lisboa, p. 37.

1983

Presencia en la exposición *As Descobertas e o Renascimento, formas de coincidência e de cultura*, integrada en la *XVII Exposição Europeia de Arte Ciência e Cultura: Os descobrimentos portugueses e a Europa do Renascimento*.

Información disponible en el catálogo *As Descobertas e o Renascimento, formas de coincidência e de cultura*, núcleo expositivo coordinado por Jorge Borges de Macedo en el Museu Nacional de Arte Antiga de Lisboa:

"ANTONIO MORO (?) (1517-1576) / Retrato de un Caballero - D. Sebastião (?) / Portugal, siglo XVI / Óleo sobre lienzo, 188 x 112 cm".

MACEDO, Jorge Borges de (coord.) (1983): *As Descobertas e o Renascimento, formas de coincidência e de cultura* [catálogo de la exposición] / Comissariado para a XVII Exposição Europeia de Arte Ciência e Cultura, Lisboa, Conselho da Europa, Presidência do Conselho de Ministros, p. 199. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga, mayo-octubre.

2000-2002

Según Vítor Serrão, la autoría del retrato se podía atribuir a un seguidor de Antonio Moro.

Información registrada en 2002 en la ficha de inventario MATRIZ de la pintura.

2006-2011

Según Pedro Flor, el caballero retratado es un noble perteneciente a la orden de Calatrava, tal vez Juan Vivas de Cañamás, que accede a la Orden en 1586, a los 18 años; el autor de la pintura es uno de los retratistas que colaboraron en el taller de Sánchez Coello, probablemente Juan Pantoja de la Cruz, activo durante los reinados de Felipe II y de Felipe III; la datación de la pintura se debe situar entre 1590 y 1600; y la procedencia del retrato – adquisición de la reina Maria Pia – se puede ubicar en Italia.

FLOR, Pedro (2006): *Dois Retratos de Corte do Palácio Nacional de Sintra*, comunicación presentada en el *II Colóquio de Historia da Arte* del Palacio Nacional de Sintra. 29 de noviembre de 2006.

FLOR, Pedro (2011): "Dois Retratos de Corte no Palácio Nacional de Sintra". En *Artis-Revista do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras de Lisboa*, nº 9-10, Lisboa, Universidad de Lisboa, p. 213-223.



© PSML | Foto: e.m.i.g.u.s photography

2016

Retrato de Diego Gómez de Sandoval, Comendador mayor de la Orden de Calatrava, Conde de Saldaña

Juan Pantoja de la Cruz (Valladolid, hacia 1553 - Madrid, 1608)
España, 1605-1608
Óleo sobre lienzo
191 x 113 cm (sin marco)
209 x 125 cm (con marco)
Inscripción: ÆTATIS SVÆ •18•

Encima de la inscripción está pintado el número "456", correspondiente a un antiguo número de inventario.

Palacio Nacional de Sintra
Inv. PNS3647

Origen/Historial:

- Diego Gómez de Sandoval (1587-1632), conde de Saldaña, siglo XVII;
- Galería de José de Salamanca y Mayol, marqués de Salamanca (venta, París, 6 junio 1867, lote 197 "Retrato de un hombre joven", atrib. Pantoja de la Cruz), adquirido por Étienne Le Roy;
- Galería de J. Aragon (venta, París, Drouot, 30 marzo 1885, lote 13 "Retrato de Don Sebastião, Rey de Portugal", escuela flamenca, siglo XVI), adquirido por Eugène Féral-Cussac;
- Adquirido a continuación por Lannoy, negociante de cuadros, que lo vende a la Reina Maria Pia en abril de 1885 ("Retrato de Don Sebastião, Rey de Portugal", Pourbus);
- Palacio Real da Ajuda, Lisboa, 30 abril 1885;
- Transferencia para el Real Palacio de Sintra, hacia 1895;
- Palacio Nacional de Sintra.

> Ficha de inventario y catalogación disponible en MatrizNet

> Imagen en alta definición disponible en Google Art Project



FUENTES SELECCIONADAS

Vista aérea del Palacio Nacional de Sintra

FUENTES MANUSCRITAS

Archives de Paris

Procès-verbal de la vente Salamanca, Fonds du commissaire-priseur Maitre Charles Pillet, conservé aux Archives de Paris, cote D48E3 58.

Archivo Histórico Nacional, Madrid

Diego Gómez de Sandoval y de la Cerda, hijo del Marqués de Denia, 1599, Sección de Órdenes Militares, Caballeros de Calatrava, expediente 1072.

Archivo Histórico Nacional, Sección Nobleza, Toledo

Fondo Archivo Duques de Osuna:

Capitulaciones para el matrimonio de Diego Hurtado de Mendoza y Luisa de Mendoza Condesa de Saldaña, Osuna, C.1782, D.11.

Cláusula y árboles del mayorazgo que fundó Francisco Gómez de Sandoval, Duque de Lerma, en las capitulaciones para el matrimonio de su hijo Diego con Luisa Mendoza, hija de los Duques del Infantado, Osuna, C.1954, D.2(1).

Depósito de cadáver del conde de Saldaña, 7 de dezembro de 1632, Osuna, C.1775, D.7.

Escritura de mayorazgo de 20.000 ducados fundado por el Duque de Lerma, Francisco Gómez de Sandoval, a favor de su hijo Diego al casarse con Luisa Mendoza, hija de los Duques del Infantado, Osuna, C.1955, D.1(1).

Mayorazgo fundado por Francisco Gómez de Sandoval y Rojas, Duque de Lerma, a favor de su hijo Diego para el casamiento de éste con Luisa de Mendoza, hija de los Duques del Infantado, Osuna, C.1760, D.20.

Arquivo Contemporâneo do Ministério das Finanças, Lisboa

Fondo Direcção-Geral da Fazenda Pública:

Movimentação de bens móveis artísticos, caixas 002 a 004 e 007 a 010.

Arquivo Histórico Diplomático do Ministério dos Negócios Estrangeiros, Lisboa

Fondo Ministério dos Negócios Estrangeiros:

Secretaria de Estado dos Negócios Estrangeiros, Legação de Portugal em França (Paris), correspondência recebida e expedida, 1866 a 1885.

Conde d'Azevedo da Silva, processos individuais de pessoal diplomático, consular e especializado, caixas 52 e 60.

Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Lisboa

Fondo Arquivo da Casa Real:
Caixas 7333, 7334.

Fondo Arquivo Histórico do Ministério das Finanças:
Caixa 7805.

Arquivo do Palácio Nacional da Ajuda (en depósito en la Biblioteca da Ajuda, Lisboa)

Administração da Fazenda da Casa Real, 5.1.24.

Documentação relativa a aspetos decorativos e de recheio, 9.5.1.

Expediente diverso, 4.1.2.

Inventários e avaliações, 1889-1908, 8.6.1.

Inventários e avaliações, 5.1.20a.

Inventários e avaliações, 5.1.21 (146).

Palácio de Sintra, Almoxarifado, 3.1.2.

Arquivo do Palácio Nacional de Sintra

Almoxarifado do Real Paço de Cintra/Palácio Nacional de Sintra, correspondência recebida e expedida, 1885 a 1927.

Cadastro dos Bens do Domínio Público-Palácio Nacional de Sintra, 1938-1944.

Inventário dos bens móveis existentes no Palácio Nacional de Sintra, 1947.

Museo Nacional del Prado (Biblioteca), Madrid

Relevé detaillé des tableaux et dessins de l'Ecole Espagnole ayant passé dans les ventes de collections depuis 1801 / par L. Soullié, 1913, Ms/11 (vol. 1), Ms/12 (vol. 2), Ms/13 (vol. 3).

Museu Nacional de Arte Antiga (Arquivo da Secretaria), Lisboa

XVII Exposição Europeia de Arte Ciência e Cultura (núcleo MNAA).

Norton Simon Museum Archives, Pasadena

Letter of 28th August 1954 sent by Dr. Martin S. Soria, professor of art history at Michigan State College, to Mr. B. S. Boggis from Duveen Brothers Inc.

Real Academia de la Historia, Madrid

Bula del papa Clemente VIII, en la que dispensa la menor edad de Diego Gómez de Sandoval, para poder tener la encomienda mayor de Calatrava, 26 fevereiro 1599, I-31, f. 92-94.

Escritura de fundación de mayorazgo, otorgada por Francisco Gómez de Sandoval y Rojas, I duque de Lerma, a favor de su hijo segundo, Diego Gómez de Sandoval y Rojas, conde de Saldaña, 13 agosto 1603, M-12, f. 153-177.

Escritura de capitulaciones otorgadas por Francisco Gómez de Sandoval, I duque de Lerma; por Diego Gómez de Sandoval, comendador mayor de Calatrava, su hijo, y de la duquesa doña Catalina de la Cerda, de una parte; y por la otra Juan Hurtado de Mendoza, duque del Infantado, por doña Ana de Mendoza, VI duquesa del Infantado, su mujer, y doña Luisa de Mendoza, IX condesa de Saldaña, su hija, para el matrimonio de ésta con dicho Diego, 25 agosto 1603, M-19, f. 56-64.

Relación de provisiones Reales, despachadas con motivo de la boda de D. Diego Gómez de Sandoval, comendador mayor de la Orden de Calatrava, con doña Luisa de Mendoza, condesa de Saldaña, 25 junho 1604, legajo 14, carpeta 8, nº 5.

Real Biblioteca, Palacio Real de Madrid

Catálogo de la galería de cuadros de la posesión de Vista-Alegre de propiedad del Excmo. Sr. Marqués de Salamanca, s.l., s.n., s.d., XVII/6651

Correspondencia del conde de Gondomar, 1601-1619, II/2124, doc. 264.

The Getty Research Institute, Los Angeles

Fondo Duveen Brothers:

Duveen Brothers records, 1876-1981, bulk 1909-1964. Series II, Correspondence and papers. Series II.A, *Files regarding works of art*, box 271, folders 5 and 7.

Duveen Brothers records, 1876-1981, bulk 1909-1964. Series II, Correspondence and papers. Series II.I, *Collectors' files*, box 533, folder 8.

Duveen Brothers stock documentation from the dealer's library, 1829-1965. Series IV, Brochures 1910-1962. Series IV.A, *Painting and sculpture 1910-1962*, box 314, folder 1.

FUENTES ICONOGRÁFICAS

Arquivo Municipal de Lisboa

Coleções de fotografia.

Arquivo Municipal de Sintra

Coleção de fotografias.

Coleção de bilhetes-postais ilustrados.

Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa

Coleção de fotografias do Estúdio Mário Novais (1899-1967).

Biblioteca Nacional, Lisboa

Series potentissimorum Regum Lusitaniae iconibus illustrata, et ordine temporum exposita, coordinata mensibus aprilis, et maii anno domini M.D.CCLXXXXI, 1791, s.l., [116] f.

[f. 10: Sebastianus I. Lusitanorum Rex XVI.; f. 33: Don Sebastiam, el Deseado. Primero destenombre 16. Rey de Portugal.; f. 58: D. Sebastiaõ. Rey de Portugal.; f. 86: Sebastianus Portugalliae Rex XVI.; f. 106: Sebastianus Port. Rex XVI.]

Gallica - Bibliothèque numérique de la Bibliothèque nationale de France

413 phot. d'Espagne et du Portugal par Hubert Vaffier, 1891. Bibliothèque nationale de France, département Société de Géographie, SG WC-296.

Museu Nacional de Arte Antiga (Arquivo fotográfico), Lisboa

XVII Exposição Europeia de Arte Ciência e Cultura.

Palácio Nacional da Ajuda, Lisboa

Coleção de fotografia.

Álbum de aguarelas de Enrique Casanova (1850-1913). Salas dos Paços Reais da Ajuda, Cascais e Sintra.

Palácio Nacional de Sintra

Coleção de fotografia.

Coleção de bilhetes-postais ilustrados.

FUENTES IMPRESAS

ALMANSA Y MENDOZA, Andrés de: *Cartas de Andrés de Almansa y Mendoza. Novedades de esta corte y avisos recibidos de otras partes 1621-1626* (Madrid, Imprenta de Miguel Ginesta, 1886).

ALMANSA Y MENDOZA, Andrés de (1621): *Relacion verdadera y general de todo lo sucedido en la Corte, desde que murio su Magestad, hasta diez y seys de Mayo. En que se da quenta (entre otras muchas cosas notables) del estado de las cosas de algunos Señores: y los castigos y premios que el Rey N. S. les ha dado: y reformacion de cosas importantes al servicio de Dios, y bien destos Reynos, Madrid* [Madrid, 16 maio 1621], Sevilla, Juan de Vargas.

MACHADO, Diogo Barbosa (1736): *Memorias para a Historia de Portugal, que comprehendem o governo del Rey D. Sebastiaõ, único em o nome, e decimo sexto entre os Monarchas Portuguezes*, vol. 1, Lisboa, Officina de Joseph Antonio da Sylva.

BRITO, Bernardo de (1603): *Elogios Dos Reis de Portugal com os mais verdadeiros retratos que se puderaõ achar*, Lisboa, Pedro Crasbeeck.

CABRERA DE CÓRDOBA, Luis: *Relaciones de las cosas sucedidas en la Corte de España, desde 1599 hasta 1614* (Madrid, Imprenta de J. Martín Alegría, 1857).

CARAMUEL LOBKOWITZ, Ioanne/QUELLINUS, Erasmus (1639): *Philippvs Prvdens Caroli V. imp. filivs Lvsitaniæ Algarbiæ, Indiæ, Brasilæ legitimvs rex demonstratvs*, Antuérpia, officina Plantiniana Balthasaris Moretus.

CARDERERA Y SOLANO, Valentín (1887): *Catálogo y descripción sumaria de retratos antiguos de personajes ilustres españoles y extranjeros de ambos sexos coleccionados por D. Valentín Carderera y Solano*, Madrid, Manuel Tello.

COMMISSION IMPÉRIALE (1869): *Rapport sur l'exposition universelle de 1867 à Paris. Précis des opérations et listes des collaborateurs, avec un appendice sur l'avenir des expositions, la statistique des opérations, les documents officiels et le plan de l'Exposition*, Paris, Imprimerie impériale.

CHRISTIE, MANSON & WOODS (1892): *Catalogue of the renowned collection of works of art, chiefly formed by the late Hollingworth Magniac, Esq. (Known as the Colworth Collection): which (by order of the administrator of the estate of the late Mr. Magniac, of Colworth, Bedford) will be sold by auction, by Messrs. Christie, Manson & Woods, at their Great Rooms, 8 King Street, St. James's Square, on Saturday, July 2, and on Monday, July 4, 1892, and following days, at one o'clock precisely*, Londres.

EUDEL, Paul (1885): *Collections et collectionneurs*, Paris, G. Charpentier et Cie, Éditeurs.

EUDEL, Paul (1886): *L'Hôtel Drouot et la curiosité en 1884-1885*, Paris, G. Charpentier et Cie, Éditeurs.

FÉRAL, Eugène (1885): *Catalogue de Portraits historiques de grandeur naturelle et en pied des XVe, XVIe et XVIIe siècles. Provenant de la collection de feu M. J. Aragon*. Œuvres *importantes de Lucas Cranach. Et dont la vente aura lieu Hôtel Drouot, Salle N° 1. Le Lundi 30 Mars 1885, A quatre heures*, Hôtel Drouot, Paris.

GASCÓN DE TORQUEMADA, Gerónimo: *Gaçeta y nuevas de la Corte de España desde el año 1600 en adelante* (Madrid, Real Academia Matritense de Heráldica y Genealogía, 1991).

GODINEZ DE MILLIS, Juan (imp.) (1605): *Relacion de lo svcedido en la civdad de Valladolid, desde el punto del felicifsimo nacimiento del Principe Don Felipe Dominico Victor nueftro Señor, hafta que fe acabaron las demoftraciones de alegria que por el fe hizieron*, Valladolid.

GÓMEZ, Alonso (imp.) (1576): *Diffiniciones de la Orden y Caualleria de Calatraua: con relacion de fu inftitucion, Regla y approbacion*, Madrid.

HARO, Étienne-François (1875): *Collection Salamanca. Tableaux anciens des* Écoles *Espagnole, Italienne, Flamande et Hollandaise provenant des galeries de l'Infant Don Luis de Bourbon; du Marquis d'Altamira; du Marquis d'Almeinera; de iriarte; de la Comtesse de Chinchon, née de Bourbon; de Don Jose de madrazo; etc., etc., et du Palais de Vista-Allegre. Vente Hôtel Drouot, Salles N°s 6, 8 et 9. Les lundi 25 et mardi 26 janvier 1875, a deux heures et demie précises*, Hôtel Drouot, Paris.

LAVAÑA, Ioan Baptista (1622): *Viage de la Catholica Real Magestad del Rei D. Filipe III. N.S. al Reino de Portvgal i relacion del folene recebimento que en el fe le hizo*, Madrid, Thomas Iunti.

LE ROY, Étienne/FEBVRE, Alexis (1867): *Catalogue des Tableaux Anciens des* écoles *Espagnole, Italienne, Flamands & Hollandaise compposant La Galerie de M. Le Marquis de Salamanca. Vente en son Hôtel, à Paris, rue de la Victoire, 50, les lundis 3, mardi 4, mercredi 5 et jeudi 6 juin, 1867, à deux heures précises*, Paris.

LÓPEZ DE HARO, Alonso (1622a): *Nobiliario Genealogico de los Reyes y Titvlos de España*, Madrid, Luis Sanchez.

LÓPEZ DE HARO, Alonso (1622b): *Segvnda Parte del Nobiliario Genealogico de los Reyes y Titvlos de España*, Madrid, Viuda de Fernando Correa de Montenegro.

MARIZ, Pedro de (1594): *Dialogos de varia historia Em que summariamente se referem muytas cousas antiguas de Hespanha: e todas as mais notauees que em Portugal acontecerão em suas gloriosas Conquistas, antes e depois de ser levantado a Dignidade Real. E outras muytas de outros reynos dignas de memoria. Com os retratos de todos os Reys de Portugal*, Coimbra, Oficina de Antonio de Mariz.

MEXÍA, Pero (1602): *Silva de Varia Leccion*, Madrid, Luis Sanchez.

MOUTTET, Félix/BOUDIN, Amédée (1872): *Révolutions modernes. Le Portugal 1861-1867*, Paris, Alcan-Lévy.

NÚÑEZ DE CASTRO, Alonso (1653): *Historia Eclesiastica y Seglar de la Mvy Noble y Mvy Leal civdad de Gvadalaxara*, Madrid, Pablo de Val.

PINEDA, Juan de (1589): *Primera parte de los treynta y cinco dialogos familiares de la agricvltvra christiana*, diálogo 2°, XXII, Salamanca, en casa de Pedro de Adurça y Diego Lopez.

PINHEIRO DA VEIGA, Thomé: *Fastigimia* (Porto, Typ. Progresso de D. A. da Silva, 1911).

PINHEIRO DA VEIGA, Tomé: *Fastiginia o Fastos geniales* (Valladolid, Imprenta del Colegio de Santiago, 1916).

RIS-PAQUOT (1883): *Annuaire artistique des collectionneurs 1882-1883*, Paris, Raphael Simon.

SALAZAR Y CASTRO, Luis de (1685): *Historia genealogica de la Casa de Silva*, vol. 2, Madrid, Melchor Alvarez y Mateo de Llanos.

SA[N]CHEZ, Luis (imp.) (1603): *Diffiniciones de la Orden y Cavalleria de Calatraua conforme al Capitvlo General celebrado en Madrid, año de 1600*, Valladolid.

VASCONCELLIO, Antonio (1621): *Anacephalæoses id eft, Svmma capita actorvm regvm Lvsitaniæ*, Antuérpia, Apud Petrum & Ioannem Belleros.

YÁÑEZ, Juan (1723): *Memorias para la historia de Don Felipe III Rey de España, recogidas por Don Juan* Yañez, Madrid, Oficina Real, Nicolás Rodríguez Franco.

PUBLICACIONES PERIÓDICAS

Archivo Pittoresco

A Illustração Portugueza

Diario Illustrado

Diário de Notícias

El Arte en España: Revista mensual del Arte y de su Historia

Gazette des beaux-arts

Jornal de Sintra

Journal des amateurs d'objets d'art et de curiosité

Journal des beaux-arts et de la littérature

Journal des débats politiques et littéraires

Journal du Loiret

La Chronique des arts et de la curiosité

La Época

La Renaissance: politique, littéraire et artistique

Le Gaulois

Le Monde illustré

Le Moniteur de l'Exposition universelle de 1867

Le Moniteur universel, journal officiel de l'Empire français

Le Temps

O Occidente: Revista illustrada de Portugal e do Extrangeiro

Revista de Bellas Artes

Revue nationale et étrangère, politique, scientifique et littéraire

RECURSOS ELECTRÓNICOS

Arquivo Fotográfico do Centro Português de Fotografia
http://digitarq.cpf.arquivos.pt

Arquivo Municipal de Lisboa
http://arquivomunicipal2.cm-lisboa.pt/Sala/online/ui/readerlogin.aspx

Arquivo Municipal de Sintra
http://arquivoonline.cm-sintra.pt

Arquivos e coleções arquivísticas do Sistema de Informação para o Património Arquitetónico (SIPA)
http://www.monumentos.pt

Biblioteca Digital de Historia del Arte Hispánico
http://www.bib.uab.cat/human/bdhah

Biblioteca Digital Hispánica
http://www.bne.es/es/Catalogos/BibliotecaDigitalHispanica/Inicio/index.html

Biblioteca Digital del Museo Nacional del Prado
http://www.museodelprado.es/aprende/biblioteca/biblioteca-digital

Biblioteca Nacional Digital, Lisboa
http://purl.pt

Bibliothèque numérique de l'Institut national d'histoire de l'art (INHA)
http://bibliotheque-numerique.inha.fr

Biografías - Instituto Universitario "La Corte en Europa" (IULCE)
http://sigecahweb.geo.uam.es/iulce/index.php/biografias

Digitarq - Portal de pesquisa do Arquivo Nacional da Torre do Tombo
http://digitarq.arquivos.pt

Gallica - Bibliothèque numérique de la Bibliothèque nationale de France et de ses partenaires
http://gallica.bnf.fr

HathiTrust Digital Library
http://www.hathitrust.org

Hemeroteca Digital, Biblioteca Nacional de España
http://hemerotecadigital.bne.es/index.vm

Hemeroteca Digital, Câmara Municipal de Lisboa
http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt

MatrizNet - Catálogo coletivo online dos Museus e Palácios Nacionais portugueses
http://www.matriznet.dgpc.pt

PARES - Portal de Archivos Españoles
http://pares.mcu.es

The Getty Provenance Index Databases
http://www.getty.edu/research/tools/provenance/search.html

The Internet Archive
http://archive.org

BIBLIOGRAFÍA

AGAPITO Y REVILLA, Juan (1922): "Pantoja de la Cruz, en Valladolid". *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, vol. 30, Madrid, p. 81-87.

AGUIRRE, Ricardo de (1922): "Documentos relativos a la pintura en España. Juan Pantoja de la Cruz, pintor de Cámara". *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, vol. 30, Madrid, p. 17-22.

AGULLÓ Y COBO, Mercedes (1994): *Documentos para la historia de la pintura española*, vol. 1, Madrid, Museo del Prado.

ALBA PAGÁN, Ester (2011): "La galerie espagnole de Louis-Philippe y las obras artísticas valencianas: el papel del baron Taylor, Adrien Dauzats y Pharamond Blanchard". CABAÑAS BRAVO, Miguel/LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, Amelia/RINCÓN GARCÍA, Wifredo (ed.): *El Arte y el Viaje*, Madrid, Instituto de Historia, p. 611-625.

ALMEIDA, Maria Mota/BORGES, José Pedro de Aboim (2014): "Guias e monografias turísticas entre os anos de 1930 e 1950". *Tourism and Hospitality International Journal*, vol. 3, nº 2, p. 126-155.

ALONSO A. CORTÉS, Narciso (1908): *La Corte de Felipe III en Valladolid*, Valladolid, Imprenta Castellana.

ÁLVAREZ Y BAENA, José Antonio (1789): "Diego Gomez de Sandoval". *Hijos de Madrid, ilustres en santidad, dignidades, armas, ciencias y artes. Diccionario histórico por el orden alfabético de sus nombres, que consagra al Ilmo. y Nobilísimo Ayuntamiento de la Imperial y Coronada Villa de Madrid*, vol. 1, Madrid, Oficina de D. Benito Cano, p.318-319.

ALVES, José da Felicidade (dir.) (1984): *Do Tirar Polo Natural*, Obra completa de Francisco de Holanda, 3, Lisboa, Livros Horizonte.

ANDUEZA UNANUA, Pilar (2012): "La joyería masculina a través de la galería de retratos de virreyes del Museo Nacional de Historia (México)". *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. 34, nº 100, Universidad Nacional Autónoma de México, p. 41-83.

ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego (1954): *Ars Hispaniae. Pintura del Renacimiento*, vol. 12, Madrid, Editorial Plus-Ultra.

ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego/PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. (1969): *Historia de la pintura española. Escuela madrileña del primer tercio del siglo XVII*, Madrid, Instituto Diego Velázquez, CSIC.

ARANA COBOS, Itziar (2010): "Las comisiones artísticas tras la desamortización de Mendizábal y la formación de los museos provinciales: la labor de Valentín Carderera". *Argensola*, nº 120, Instituto de Estudios Altoaragoneses, p. 15-33.

ARBETETA, Letizia (1998): *La joyería española en los museos estatales, de Felipe II a Alfonso XIII* [catálogo da exposição], Madrid, Nerea. Madrid: Museo Arqueológico Nacional, maio-julho.

ARBETETA MIRA, Letizia (2006): "Notas sobre la Joyería esmaltada en la España del siglo XVII: el blanco y el negro en la joyería tardomanierista española. Las placas de esmalte pintado *a la porcelana*". RIVAS CARMONA, Jesús (coord.): *Estudios de Platería San Eloy 2006*, Murcia, Universidad de Murcia, p. 45-67.

ARES MONTES, José (1990): "Los poetas portugueses, cronistas de la Jornada de Felipe III a Portugal". *Revista de Filología Románica*, nº 7, Universidad Complutense de Madrid, p. 11-36.

ARTEAGA Y FALGUERA, Cristina de (1940): *La Casa del Infantado: cabeza de los Mendoza*, vol. 1, Madrid, Duque del Infantado.

ARTEAGA Y FALGUERA, Cristina de (1944): *La Casa del Infantado: cabeza de los Mendoza*, vol. 2, Madrid, Duque del Infantado.

AZCUE BREA, Leticia (2009): "La escultura italiana del siglo XIX en Madrid y el coleccionismo privado (II). Antigua Colección Marqués de Salamanca". *Academia-Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, nº 108-109, p. 150-161.

AZEVEDO, Carlos de/FERRÃO, Julieta/GUSMÃO, Adriano de (1963): "Palácio Nacional (mon. nac.)". *Monumentos e edifícios notáveis do distrito de Lisboa. Sintra, Oeiras, Cascais*, vol. 2, Lisboa, Junta Distrital de Lisboa, p. 34-37.

AZPÍROZ PASCUAL, José María (2010): "Valentín Carderera, figura relevante e influyente del arte del siglo XIX". *Argensola*, nº 120, Instituto de Estudios Altoaragoneses, p. 35-63.

BARCÍA, Ángel María de (1901): *Catálogo de los retratos de personajes españoles que se conservan en la Sección de Estampas y de Bellas Artes de la Biblioteca Nacional*, Madrid, Tip. de la viuda e hijos de M. Tello.

BASS, Laura (2008): *The Drama of the Portrait. Theater and Visual Culture in Early Modern Spain*, Penn State University Press.

BATICLE, Jeannine/MARINAS, Cristina (1981): *La Galerie espagnole de Louis-Philippe au Louvre 1838-1848*, Paris, Editions de la Réunion des musées nationaux.

BERWICK Y ALBA, Duque de (dir.) (1933): *Catálogo Histórico y Bibliográfico de la Exposición Internacional de Barcelona 1929-1930*, vol. 2, Madrid.

BASSEGODA, Bonaventura (2006): "La colección pictórica del canónigo don Pablo Recio y Tello (Yunquera de Henares 1765 - Madrid 1815)". *LOCVS AMOENVS*, nº 8, p. 233-264.

BASSEGODA, Bonaventura/GERARD POWELL, Véronique (2009): "Histoire de l'art et étude des collections en Espagne". *Perspective*, 2, p. 237-246.

BODART, Diane H. (2011): *Pouvoirs du portrait sous les Habsbourg d'Espagne*, Paris, CTHS-Institut national d'histoire de l'art.

BOUZA, Fernando (1998): *Imagen y propaganda. Capítulos de historia cultural del reinado de Felipe II*, Madrid, Akal.

BRAVO, Paloma (2012): "Dans l'intimité du Prince. Les fondements de la *privanza* dans l'Espagne du XVII[e] siècle". *L'expression de l'intériorité: vivre et dire l'intime à l'*époque *moderne* [online], Centre de recherche Interlangues, Université de Bourgogne.

BROWN, Jonathan (1995): *El triunfo de la pintura. Sobre el coleccionismo cortesano en el siglo XVII*, Madrid, Nerea.

BROWN, Jonathan (2000): "Velázquez y lo velazqueño: los problemas de las atribuciones". *Boletín del Museo del Prado*, vol. 18, nº 36, p. 51-69.

BROWN, Jonathan (2004): "La monarquía española y el retrato de aparato de 1500 a 1800, con algunas observaciones sobre su historia subsiguiente". *El Retrato*, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, p. 127-144.

BRUM, José Zephyrino de Menezes (ed.) (1893-1905): *Catálogo dos retratos colligidos por Diogo Barboza Machado*, 8 vol., Rio de Janeiro.

BUCES AGUADO, José Antonio (2006): "Un Zurbarán de la colección de Luis Felipe, rey de Francia, en la iglesia de Santa Bárbara de Madrid". *Bienes Culturales-Revista del Instituto del Patrimonio Histórico Español*, nº 6, p. 135-138.

BÜRGER, W. (1867): "Les collections particulières". *Paris Guide. La Science - L'Art*, vol. 1, Paris, Librairie Internationale.

BÜRGER, W./BLANC, Charles/MANTZ, Paul/VIARDOT, Louis/LEFORT, Paul (1869): *Histoire des peintres de toutes les* écoles. École *espagnole*, Paris, Jules Renouard.

BURKE, Marcus/CHERRY, Peter (1997): *Spanish inventories. Collections of Paintings in Madrid 1601-1755*, Los Angeles, The Provenance Index of The Getty Information Institute.

CABAÑAS BRAVO, Miguel (coord.) (2003): *El arte español fuera de España*, Madrid, CSIC.

CALVERT, Albert Frederick (ed.) (1907): *Spanish arms and armour, being a historical and descriptive account of the Royal Armoury of Madrid*, Londres, John Lane.

CALVO SÁNCHEZ, Ignacio (1919): *Retratos de personajes del siglo XVI, relacionados con la historia militar de España*, Madrid, Imprenta y Encuadernación de Julio Cosano.

CÁMARA MUÑOZ, Alicia/GARCÍA MELERO, José Enrique/URQUÍZAR HERRERA, Antonio/ CARRIÓ-INVERNIZZI, Diana/ ALZAGA RUIZ, Amaya (2015): *Imágenes del poder en la Edad Moderna*, Madrid, Editorial Universitaria Ramón Areces.

CAMPBELL, Sara (2014): *Lock, Stock and Barrel. Norton Simon and the House of Duveen*, Norton Simon Museum.

CARDERERA Y SOLANO, Valentín (1855-1864): *Iconografía española. Colección de retratos, estatuas, mausoleos y demás monumentos inéditos de reyes, reinas, grandes capitanes, escritores, etc. desde el siglo XI hasta el XVII*, 2 vol., Madrid, Imprenta de Don Ramón Campuzano.

CARDOSO, Nuno Catharino (1930): "Descrição das principais salas e dependencias do Palacio Nacional de Cintra". *Monumentos de Portugal. Cintra. Noticia Historicó-Arqueológica e Artistica do Paço da Vila, do Palacio da Pena e do Castelo dos Mouros*, nº 7, Porto, Litografia Nacional Edições, p. 27-42.

CASAUS BALLESTER, María José (2005): "Notas sobre el coleccionismo pictórico de la nobleza española (siglos XVII-XIX)". *Teruel-Revista del Instituto de Estudios Turolenses*, vol. 90, nº 2, p. 109-126.

CASTEL-BRANCO, João/BENITO GARCÍA, Pilar/SOLER DEL CAMPO, Álvaro/BOUZA, Fernando (2014): *Tesouros dos Palácios Reais de Espanha: a história partilhada* [catálogo da exposição], Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian. Lisboa: Museu Calouste Gulbenkian, outubro 2014-janeiro 2015.

CATURLA, María Luisa (1956): "Andrés López Polanco". *Cuadernos de Estudios Gallegos*, vol. 11, fasc. 35, Santiago de Compostela, p. 389-405.

CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín (1800): *Diccionario historico de los mas ilustres profesores de las bellas artes en España*, vol. 4, Madrid, Real Academia de San Fernando.

CHECA CREMADES, Fernando (1989): "Felipe II en El Escorial. La representación del poder real". *Anales de Historia del Arte*, vol. 1, Madrid, Universidad Complutense, p. 121-139.

CHECA, Fernando (2000): "El retrato del rey: la construcción de una imagen de la majestad en la casa de Austria durante el siglo XVI". *Carlos V. Retratos de familia*, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, p. 139-155.

CHICÓ, Mário/MENDONÇA, Maria José/PAMPLONA, Fernando de/PERES, Damião (1948): *História da Arte em Portugal*, vol. 2, Porto, Portucalense Editora.

CIRLOT, Victoria (1980): “Un modelo de clasificación de la espada. A propósito de «The Rapier and Small-Sword (1460-1820)», de A. V. B. Norman”. *Gladius*, vol. 15, p. 5-18.

COLETES LASPRA, Rocío (2012): “Guerra de la Independencia y expolio artístico: la difusión del Arte Español en Gran Bretaña”. *Actas Encuentro de Jóvenes Investigadores en Historia Contemporánea* [online], Instituto Valentín Foronda.

COLETES LASPRA, Rocío (2013): “Las primeras subastas francesas de obras de Velázquez: los coleccionistas españoles y la inserción de la escuela pictórica española en Europa en el siglo XIX”. *Anales de Historia del Arte*, vol. 23, nº especial, Universidad Complutense de Madrid, p. 431-445.

COLOMER, José Luis/DESCALZO, Amalia (dir.) (2014): *Vestir a la española en las cortes europeas (siglos XVI y XVII)*, 2 vol., Centro de Estudios Europa Hispánica.

CORREIA, Ana Maria de Arez Romão e Brito (1993): *Palácio Nacional de Sintra*, Lisboa, Elo.

COSTA, Francisco (1980): *O Paço Real de Sintra. Novos subsídios para a sua história*, Sintra, Câmara Municipal de Sintra.

COSTA, Leonildo de Mendonça e (1913): *Manual do viajante em Portugal*, Lisboa, Typ. da Gazeta dos Caminhos de Ferro.

COTARELO Y MORI, Emilio (1886): *El Conde de Villamediana. Estudio biográfico-crítico con varias poesías inéditas del mismo*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra.

COTARELO Y MORI, Emilio (1916): “Luis Vélez de Guevara y sus obras dramáticas”. *Boletín de la Real Academia Española*, vol. 3, nº 15, p. 621-652.

COTARELO Y MORI, Emilio (1917): “Luis Vélez de Guevara y sus obras dramáticas”. *Boletín de la Real Academia Española*, vol. 4, nº 17, p. 137-171.

CRAWFORD VOLK, Mary (1980): “New Light on a Seventeenth-Century Collector: The Marquis of Leganés”. *The Art Bulletin*, vol. 62, nº 2, p. 256-268.

CRESPO, Hugo Miguel (2012): “Trajar as Aparências, Vestir para Ser: o Testemunho da Pragmática de 1609”. SOUSA, Gonçalo Vasconcelos e (coord.): *O Luxo na Região do Porto ao Tempo de Filipe II de Portugal (1610)*, Porto, Universidade Católica Editora, p. 93-148.

CRESPO LÓPEZ, Mario (2013): *“República de hombres encantados”: El gobierno urbano de Castilla durante el reinado de Felipe III (1598-1621)* [tese de doutoramento], Universidad de Zaragoza.

CRUZADA VILLAAMIL, Gregorio (1865): *Catálogo provisional historial y razonado del Museo Nacional de pinturas*, Madrid, Imprenta de Manuel Galiano, p. 26.

DADSON, Trevor J. (1987): “Inventario de los cuadros y libros de Ruy Gómez de Silva, III Duque de Pastrana (1626)”. *Revista de Filología Española*, vol. 67, nº 3-4, p. 245-268.

DOMÍNGUEZ-FUENTES, Sophie (2003): “Las dos subastas parisienses de la galería Salamanca (1867 y 1875)”. *Goya-Revista de arte*, nº 295-296, p. 305-310.

DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio (dir.) (1992): *Historia de España La crisis del siglo XVII*, vol. 6, Madrid, Planeta.

DUBOSC, Sophie (1997): *La peinture espagnole dans la collection de la comtesse de Quinto* [dissertação de mestrado], Université de Paris IV.

DUCOS, Blaise (2011): *Frans Pourbus le Jeune (1569-1622). Le portrait d’apparat à l’aube du Grand siècle. Entre Habsbourg, Médicis et Bourbons*, Dijon, Éditions Faton.

DUPLESSIS, Georges (1874): *Les ventes de tableaux, dessins, estampes et objets d’art aux XVIIe et XVIIIe siècles (1611-1800)*, Paris, Rapilly.

ELIA, Gioia (2015): “Valentín Carderera, el príncipe de Anglona, los marqueses de Jabalquinto y los duques de Uceda: noticia de unas relaciones artísticas y personales”. *Cartas Hispánicas*, 002, Madrid, Fundación Lázaro Galdiano.

ENTRAMBASAGUAS, Joaquín de (1941): “Un olvidado poema de Vélez de Guevara”. *Revista de Bibliografía Nacional*, vol. 2, nº 1-2, p. 91-176.

FALOMIR FAUS, Miguel (1999): “De la cámara a la galería. Usos y funciones del retrato en la Corte de Felipe II”. CARVALHO, José Adriano de Freitas (ed.): *D. Maria de Portugal Princesa de Parma (1565-1577) e o seu tempo: as relações culturais entre Portugal e Itália na segunda metade de Quinhentos*, Porto, Universidade do Porto-Centro Interuniversitário de História da Espiritualidade, p. 125-140.

FERNÁNDEZ IZQUIERDO, Francisco (1992): *La orden militar de Calatrava en el siglo XVI. Infraestructura institucional. Sociología y prosopografía de sus caballeros*, Madrid, CSIC.

FERNÁNDEZ IZQUIERDO, Francisco (2003): “¿Qué era ser caballero de una Orden Militar en los siglos XVI y XVII?”. *Torre de los Lujanes. Boletín de la Real Sociedad Económica Matritense de Amigos del País*, nº 49, Madrid, R.S.E.M. de A. del P., p. 141-163.

FERNÁNDEZ IZQUIERDO, Francisco (2005): “Honra y prestigio por la gracia del rey de España: los caballeros de hábito militar en el inicio del reinado del tercer Felipe”. SANZ CAMAÑES, Porfirio (coord.): *La Monarquía Hispánica en Tiempos del Quijote*, Madrid, Sílex ediciones, p. 189-230.

FERNÁNDEZ IZQUIERDO, Francisco (2009): "Los comendadores de Calatrava en los territorios de Zorita, Andalucía, Aragón y Valencia. 1550-1630". *Actas V Encontro sobre Ordens Militares: As Ordens Militares e as Ordens de Cavalaria entre o Ocidente e o Oriente*, Câmara Municipal de Palmela, p. 259- 321.

FERNÁNDEZ PARDO, Francisco (2007): *Dispersión y destrucción del patrimonio artístico español*, vol. 1-2, Madrid, Fundación Universitaria Española.

FEROS, Antonio (2002): *El duque de Lerma. Realeza y privanza en la España de Felipe III*, Madrid, Marcial Pons.

FIGUEIREDO, José de (1908): *Algumas palavras sobre a evolução da arte em Portugal*, Lisboa, Livraria Ferreira Editora.

FLETCHER, Jennifer (2008): "El retrato renacentista: funciones, usos y exhibición". FALOMIR, Miguel (ed.): *El Retrato del Renacimiento* [catálogo da exposição], Madrid, Museo del Prado. Madrid: Museo Nacional del Prado, junho-setembro.

FLOR, Pedro (2006): *A Arte do Retrato em Portugal: entre o fim da Idade Média e o Renascimento* [tese de doutoramento], Universidade Aberta.

FLOR, Pedro (2008): "A Arte do Retrato em Portugal nos séculos XV e XVI. Problemas, metodologia, linhas de investigação". *Revista de História da Arte*, nº 5, Instituto de História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, p. 114-131.

FLOR, Pedro (2010): *A arte do retrato em Portugal nos séculos XV e XVI*, Lisboa, Assírio & Alvim.

FLOR, Pedro (2011): "Dois retratos de corte no Palácio Nacional de Sintra ". *Artis-Revista do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras de Lisboa*, nº 9-10, Lisboa, Universidade de Lisboa, p. 213-223.

FRANCO, Anísio/CURVELO, Alexandra (1999): "Retrato de D. Sebastião". *As Grandes Colecções VIII. Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa* [catálogo da exposição], München, Hirmer Verlag, p. 180. Bona: Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland GmbH, março-julho.

FRANÇA, José-Augusto (1981): *O retrato na arte portuguesa*, Lisboa, Livros Horizonte.

FREIRE, Anselmo Braamcamp (1921): *Brasões da Sala de Sintra*, 3 vol., Coimbra, Imprensa da Universidade.

FUENSANTA DEL VALLE, Marqués de la/SANCHO RAYÓN, José (1882): "Inventario de 1643 de la Armería del VII Duque del Infantado en Guadalajara". *Colección de documentos inéditos para la historia de España*, vol. 79, Madrid, p. 477-531.

FUENSANTA DEL VALLE, Marqués de la/SANCHO RAYÓN, José (1882): "Inventario de 1708 de las Alhajas del Palacio de Guadalajara pertenecientes al VII Duque del Infantado". *Colección de documentos inéditos para la historia de España*, vol. 79, Madrid, p. 531-541.

GALLEGO, Julián (1984): *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra.

GAN GIMÉNEZ, Pedro (1991): "La Jornada de Felipe III a Portugal (1619)". *Chronica Nova-Revista de Historia Moderna de la Universidad de Granada*, nº 19, p. 407-431.

GARCÍA CUETO, David (2010): "Diplomacia española e historia artística italiana: la embajada en Roma de don Rodrigo Díaz de Vivar y Mendoza, VII duque del Infantado (1649-1651), y su colección de pinturas". *Storia dell'arte*, nº 127 (n.s. 27), CAM Editrice, p. 93-152.

GARCÍA CUETO, David (2011): "Arte y diplomacia en la embajada romana de don Rodrigo Díaz de Vivar y Mendoza, VII Duque del Infantado". CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario/ASENJO RUBIO, Eduardo/CALDERÓN ROCA, Belén (ed.): *Creación artística y mecenazgo en el desarrollo cultural del Mediterráneo en la Edad Moderna*, Málaga, Universidad de Málaga, p. 209-236.

GARCÍA FELGUERA, María de los Santos (1991): *Viajeros, eruditos y artistas. Los europeos ante la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Alianza Editorial.

GARCÍA-FRÍAS CHECA, Carmen (2001): "La retratística de la Casa de Austria en el Monasterio del Escorial". *Actas Simposium El Monasterio del Escorial y la pintura*, Madrid, Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, p. 395-419.

GARCÍA-FRÍAS CHECA, Carmen/JORDÁN DE URRÍES, Javier (coord.) (2014): *El retrato en las colecciones reales de Patrimonio Nacional* [catálogo da exposição], Madrid, Patrimonio Nacional. Madrid: Salas de exposiciones temporales del Palacio Real de Madrid, dezembro 2014-maio 2015.

GARCÍA LÓPEZ, Aurelio (2011): *Doña Ana de Mendoza, sexta duquesa del Infantado*, Guadalajara, Aache ediciones.

GARCÍA RAMILA, Ismael (1953): *Estudio histórico-crítico sobre la vida y actuación político-social del burgalés ilustre que se llamó D. Diego Gómez de Sandoval, Adelantado Mayor de Castilla y primer Conde de Castro y Denia (1385-1455)*, Burgos, Imprenta del Excma. Diputación.

GARCÍA SERRANO, Federico (2000): *El Museo Imaginado. Base de datos y museo virtual de la pintura española fuera de España*, Madrid, Musima.

GARCÍA SERRANO, Rafael (dir.) (2015): *La Moda Española en el Siglo de Oro* [catálogo da exposição], Toledo, Consejería de Educación, Cultura y Deportes. Toledo: Museo de Santa Cruz, março-junho.

GAVARD, Charles/VIARDOT, Louis (1839): *Galerie Aguado, choix des principaux tableaux de la galerie de Mr le Marquis de las Marismas del Guadalquivir*, Paris, Gavard.

GAYA NUÑO, Juan Antonio (1958): *La pintura española fuera de España. Historia y catálogo*, Madrid, Espasa-Calpe.

GAYO, María Dolores/JOVER DE CELIS, Maite (2010): "Evolución de las preparaciones en la pintura sobre lienzo de los siglos XVI y XVII en España". *Boletín del Museo del Prado*, vol. 28, nº 46, p. 39-59.

GONCHAROVA, Tatiana (2015): "La colección del mariscal Soult y el descubrimiento del arte español en Francia". MATA INDURÁIN, Carlos/MORÓZOVA, Anna (ed.): *Temas y formas hispánicas: arte, cultura y sociedad*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, p. 85-99.

GONZÁLEZ DE AMEZÚA, Agustín (ed.) (1989): *Epistolario de Lope de Vega Carpio*, vol. 3, carta 348, Madrid, Real Academia de la Historia, p. 341.

GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Javier J. (2011): "Datos históricos y bibliométricos del corpus de Luis Vélez de Guevara para la fecha de escritura de *El alba y el sol*". *Lectura y Signo-Revista de Literatura Española*, nº 6, Universidad de León, p. 119-138.

GONZÁLEZ RAMOS, Roberto (2006): "Francisco de Cleves, un pintor flamenco en las cortes ducales del Infantado y Pastrana". *Archivo Español de Arte*, vol. 79, nº 313, p. 61-76.

GONZÁLEZ RAMOS, Roberto (2009): "Imágenes, libros y armas. Tipología y significado de los bienes de Diego Hurtado de Mendoza, conde de Saldaña y marqués del Cenete (1520-1560)". *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vol. 21, Universidad Autónoma de Madrid, p. 31-46.

GONZÁLEZ RAMOS, Roberto (2010a): "Evolución cultural y contraste generacional. Tres generaciones de la casa del Infantado y cuatro categorías de sus bienes (1531-1566)". *Tiempos Modernos- Revista Electrónica de Historia Moderna*, vol. 7, nº 20, Universidad Carlos III de Madrid.

GONZÁLEZ RAMOS, Roberto (2010b): "Imágenes, nobleza y transformación cultural. Evolución de la posesión de pinturas, esculturas y tapices de tres generaciones de la casa ducal del Infantado (1531-1566)". *Quintana-Revista del Departamento de Historia del Arte*, nº 9, Universidad de Santiago de Compostela, p. 133-145.

GONZÁLEZ RAMOS, Roberto (2013): "The armoury of the Dukes of the Infantado. Collecting, prestige and meaning". *Journal of the History of Collections*, vol. 25, nº 3, p. 1-16.

GONZÁLEZ RAMOS, Roberto (2014): "La colección de armas de Íñigo López de Mendoza, V Duque del Infantado". *Gladius*, vol. 34, p. 153-198.

GOULD, Cecil (1965): *Trophy of Conquest. The Musée Napoléon and the Creation of the Louvre*, Londres, Faber & Faber.

GRANADOS ORTEGA, María Ángeles (2007): "Mecenazgo en una Casa-Museo de coleccionista: El Museo Cerralbo". *Actas Congreso Museos & Mecenazgo, nuevas aportaciones*, Madrid.

GUEULLETTE, Charles (1863): *Les Peintres espagnols,* études *biographiques et critiques sur les principaux maîtres anciens et modernes*, Paris, Gay Éditeur.

HELMSTUTLER DI DIO, Kelley/COPPEL, Rosario (2013): *Sculpture collections in Early Modern Spain*, Routledge.

HEMPEL LIPSCHUTZ, Ilse (1961): "El despojo de obras de arte en España durante la Guerra de la Independencia". *Arte Español. Revista de la Sociedad Española de Amigos del Arte*, vol. 23, p. 215-270.

HEREZA, Pablo (2010): "Mercado del arte y procedencia de la obra artística. La Santa Catalina de Alejandría de Murillo". *Goya-Revista de Arte*, nº 331, Madrid, p. 110-123.

HERNÁNDEZ GIRBAL, Florentino (1992): *José de Salamanca, Marqués de Salamanca (el Montecristo español)*, Madrid, Ediciones Lira.

HOLLINGWORTH MAGNIAC, John Charles Robinson (1861): *Notice of the Principal Works of Art in the Collection of Hollingworth Magniac, Esq.*, Londres, Cundall, Downes & Co.

HUARD, Étienne (1839): *Vie complète des peintres espagnols et histoire de la peinture espagnole*, Paris, Au Bureau du Journal de Artistes.

HUEMER, Frances (1977): *Corpus Rubenianum Ludwig Burchard, Part XIX, Portraits I*, Brussels/London/New York.

HYMANS, Henri (1910): *Antonio Moro, son oeuvre et son temps*, Bruxelles, Librairie Nationale d'Art & d'Histoire, G. van Oest & Cª.

JIMÉNEZ-BLANCO, María Dolores (2013): *El coleccionismo de arte en España. Una aproximación desde su historia y su contexto*, Cuadernos Arte y Mecenazgo, vol. 2, Barcelona, Fundación Arte y Mecenazgo, p. 13-43.

JORDAN, Annemarie (1994): *O retrato de corte em Portugal. O legado de António Moro*, Lisboa, Quetzal Editores.

JORDAN, Annemarie (1998): "The Image of the King: Court Portraits in the Collection of Philip II". *Philippus II Rex*, Barcelona, Lunwerg, p. 53-68.

JORDAN, Annemarie/PÉREZ DE TUDELA, Almudena (2008): "El Retrato del príncipe Felipe Manuel de Saboya. La imagen de un príncipe italiano en la corte española". *Buletina Boletín Bulletin Bilbao Fine Arts Museum*, nº 3, p. 17-73.

JORDÁN DE URRÍES Y DE LA COLINA, Javier (2007): "El coleccionismo del ilustrado Bernardo Iriarte". *Goya-Revista de Arte*, nº 319-320, p. 259-280.

KUSCHE, Maria (1964): *Juan Pantoja de la Cruz*, Madrid, Castalia.

KUSCHE, Maria (1996): "La juventud de Juan Pantoja de la Cruz y sus primeros retratos. Retratos y miniaturas desconocidas de su madurez". *Archivo Español de Arte*, vol. 69, nº 274, p. 137-156.

KUSCHE, Maria (1999): "La nueva galería del Pardo. J. Pantoja de la Cruz, B. González y F. López". *Archivo Español de Arte*, vol. 72, nº 286, p. 119-132.

KUSCHE, Maria (2003): *Retratos y retratadores. Alonso Sánchez Coello y sus competidores Sofonisba Anguissola, Jorge de la Rúa y Rolán Moys*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico.

KUSCHE, Maria (2004): "El caballero cristiano y su dama. El retrato de representación de cuerpo entero". *Cuadernos de Arte e Iconografía*, vol. 13, nº 25, p. 3-102.

KUSCHE, Maria (2007): *Juan Pantoja de la Cruz y sus seguidores B. González, R. de Villandrando y A. López Polanco*, Madrid, Fundación Arte Hispánico.

LAFORGE, Édouard (1859): *Des arts et des artistes en Espagne jusqu'à la fin du XVIIIe siècle*, Lyon, Louis Perrin.

LAFUENTE FERRARI, Enrique (1941): *Iconografía Lusitana. Retratos grabados de personajes portugueses*, Madrid, Junta de Iconografía Nacional.

LAPUERTA MONTOYA, Magdalena de (2002): *Los pintores de la Corte de Felipe III. La Casa Real de El Pardo*, Madrid, Fundación Caja Madrid.

LAURENCÍN, Marquês de (1906): "Homenaje póstumo a la Duquesa de Villahermosa". *Boletín de la Real Academia de la Historia*, vol. 48, III, p. 177-184.

LAVÍN, Ana Carmen (2012): "Un retrato desconocido de Alonso Sánchez Coello: el obispo D. Diego de Covarrubias (Museo del Castillo de Peralada, Gerona)". *Archivo Español de Arte*, vol. 86, nº 341, p. 49-76.

LAYNA SERRANO, Francisco (1942): *Historia de Guadalajara y sus Mendozas en los siglos XV y XVI*, vol. 3, Madrid, Aldus.

LAYNA SERRANO, Francisco (1997): *El Palacio del Infantado en Guadalajara*, Guadalajara, Aache ediciones.

LEGUINA, Enrique de (1912): *Glosario de voces de armería*, Madrid, Librería de Felipe Rodríguez.

LIMA, Nuno Miguel (2009): "Henry Burnay no contexto das fortunas da Lisboa oitocentista". *Análise Social-Revista do Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa*, vol. 44, nº 192, p. 565-588.

LINO, Raul (1948): *Quatro Palavras sobre os Paços Reais da Vila de Sintra*, Lisboa, Valentim de Carvalho.

LLEÓ CAÑAL, Vicente (2008): "Julian Benjamin Williams y el comercio de arte en la Sevilla del XIX". *Boletín de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras*, vol. 36, p. 187-202.

LOPES, Maria Antónia (2011): *Rainhas que o povo amou. Estefânia de Hohenzollern. Maria Pia de Saboia*, Lisboa, Círculo de Leitores.

LOPES, Maria Antónia/RAVIOLA, Blythe Alice (coord.) (2013): *Portugal e o Piemonte: a casa real portuguesa e os Sabóias. Nove séculos de relações dinásticas e destinos políticos (XII-XX)*, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra.

LÓPEZ-FANJUL DÍEZ DEL CORRAL, María/PÉREZ PRECIADO, José Juan (2005): "Los números y marcas de colección en los cuadros del Museo del Prado". *Boletín del Museo del Prado*, vol. 23, nº 41, p. 84-110.

LÓPEZ NAVÍO, José Luis (1962): "La gran colección de pinturas del Marqués de Leganés". *Analecta Calasanctiana*, nº 8, Madrid, p. 259-330.

LUGT, Frits (1938): *Répertoire des catalogues de ventes publiques… (1600-1825)*, La Haye, M. Nijhoff.

LUGT, Frits (1953): *Répertoire des catalogues de ventes publiques… (1826-1860)*, La Haye, M. Nijhoff.

LUGT, Frits (1964): *Répertoire des catalogues de ventes publiques… (1861-1900)*, La Haye, M. Nijhoff.

MACEDO, Jorge Borges de (coord.) (1983): *As Descobertas e o Renascimento, formas de coincidência e de cultura* [catálogo da exposição] / Comissariado para a XVII Exposição Europeia de Arte Ciência e Cultura, Lisboa, Conselho da Europa, Presidência do Conselho de Ministros. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga, maio-outubro.

MADOZ, Pascual (1847): *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de ultramar*, vol. 10, Madrid, Imprenta del Diccionario Geográfico.

MADRAZO, Pedro de (1872): "Pantoja de la Cruz". *Catálogo descriptivo e histórico del Museo del Prado de Madrid*, Madrid, Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra, p. 501-511.

MANCINI, Matteo (2010): *Ut pictura poesis: Tiziano y su recepción en España* [tese de doutoramento], Universidad Complutense de Madrid.

MARCOS VILLÁN, Miguel Ángel (2010): "Arte sanjuanista en las colecciones del Museo Nacional Colegio de San Gregorio". LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, Amelia/RINCÓN GARCÍA, Wifredo (coord.): *Actas I Congreso Internacional Arte y Patrimonio de las Ordenes Militares de Jerusalén en España. Hacia un estado de la cuestión*, Zaragoza, Centro de Estudios de la Orden del Santo Sepulcro, p. 71-82.

MARÍN CEPEDA, Patricia (2006): "Valladolid, *theatrum mundi*". *Cervantes-Bulletin of the Cervantes Society of America*, vol. 25, nº 2, p. 161-193.

MARINAS, Cristina (2011): "La Galería Española del Rey Luis-Felipe". *Academia-Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, nº 57, p. 127-152.

MARTÍ Y MONSÓ, José [1898-1901]: *Estudios histórico-artísticos relativos principalmente a Valladolid basados en la investigación de diversos archivos*, Valladolid-Madrid, Leonardo Miñón.

MARTÍNEZ HERNÁNDEZ, Santiago (2010): "En la Corte la ignorancia vive [...] y [...] son poetas todos. Mecenazgo, bibliofilia y comunicación literaria en la cultura aristocrática de corte". *Cuadernos de Historia Moderna*, vol. 35, Universidad Complutense de Madrid, p. 35-67.

MARTÍNEZ HERNÁNDEZ, Santiago (2013): "Sandoval y Rojas de la Cerda, Diego de. Conde de Saldaña (IX). ?, ¿1587? – 7.XII.1632. Noble y patrón literario". *Diccionario Biográfico Español*, vol. 45, Madrid, Real Academia de la Historia, p. 979-980.

MARTÍNEZ MILLÁN, José (coord.) (2008): *La monarquía de Felipe III*, 4 vol., Madrid, Fundación Mapfre.

MARTÍNEZ PLAZA, Pedro J. (2015): "Un encargo «cuadresco» para el marqués de Salamanca: correspondencia entre José María Huet y Manuel López Cepero en 1848". *Cartas Hispánicas*, 004, Madrid, Fundación Lázaro Galdiano.

MARTÍNEZ SIERRA, Gregorio (1923): *Juan Pantoja de la Cruz*, Madrid, Tipografía Artística.

MARTOS, María (2011): "Representaciones barrocas del poder (Góngora, Rubens, Pantoja de la Cruz)". Matas Caballero, Juan/MICÓ JUAN, José María/PONCE CÁRDENAS, Jesús (ed.): *El Duque de Lerma. Poder y literatura en el Siglo de Oro*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, p. 207-233.

MATILLA TASCÓN, Antonio (1987): *Catálogo de documentos notariales de nobles*, Madrid, Ediciones Hidalguia.

MIREUR, Hippolyte (1911-1912): *Dictionnaire des ventes d'art faites en France et à l'étranger pendant les XVIIIe et XIXe siècles*, 7 vol., Paris, Vincenti.

MORÁN, José Miguel/CHECA, Fernando (1885): *El coleccionismo en España. De la cámara de maravillas a la galería de pinturas*, Madrid, Cátedra.

MORÁN TURINA, J. Miguel (1989): "Felipe IIIy las artes". *Anales de Historia del Arte*, vol. 1, Madrid, Universidad Complutense, p. 159-179.

MORÁN TURINA, Miguel (1994): "Colecciones de particulares en Madrid en el siglo XVII". *Torre de los Lujanes-Boletín de la Real Sociedad Económica Matritense de Amigos del País,* nº 27, p. 89-107.

MULLER, Priscilla E. (2012): *Joyas en España 1500-1800*, Madrid, Ediciones El Viso.

MUÑOZ GONZÁLEZ, María Jesús (2006): *La estimación y el valor de la pintura en España 1600-1700*, Madrid, Fundación Universitaria Española.

MUÑOZ GONZÁLEZ, María Jesús (2008): *El mercado español de pinturas en el siglo XVII*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico.

MUÑOZ JIMÉNEZ, José Miguel (1992): "Las colecciones de pintura del palacio del Infantado de Guadalajara en la segunda mitad del siglo XVII". *Actas VII Congreso Español de Historia del Arte, 1988: Patronos, promotores, mecenas y clientes*, Murcia, Universidad de Murcia, p. 325-331

MURRAY, John (1856): *A Handbook for Travellers in Portugal. With a travelling map. Second edition*, Londres, John Murray, Albemarle Street, p. 68-69.

NASCIMENTO, Cristiane (2005): "Da Pintura Antiga de Francisco de Holanda: o encômio como gênero da prescrição e da arte". *Floema-Caderno de Teoria e História Literária*, nº 1, Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, p. 37-50.

NAVASCUÉS PALACIO, Pedro (1983): *Un palacio romántico. Madrid 1846-1858*, Madrid, Ediciones El Viso.

NICKEL, Helmut (1973-1974): *Arms and Armor. The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, vol. 32, nº 4.

NICKEL, Helmut (1991): *Arms and Armor from the Permanent Collection. The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, vol. 49, nº 1.

NOGUÉS Y MILAGRO, Romualdo (1890): *Ropavejeros, anticuarios y coleccionistas, por un soldado viejo natural de Borja*, Madrid, Tipografía de Infantería de Marina.

OLIVAL, Fernanda (2006): *D. Filipe II de cognome «O Pio»*, Lisboa, Círculo de Leitores.

OTTATI, Michael (1972): "Rapiers". *Bulletin - American Society of Arms Collectors*, nº 26, Dallas, p. 30-38.

PASSAVANT, Johann David (1853): *Die christliche Kunst in Spanien*, Leipzig, Rudolph Weigel.

PATTERSON, Angus (2009): *Fashion and Armour in Renaissance Europe. Proud Looks and Brave Attire*, London, V&A Publishing.

PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. (2010): "Precisiones sobre el Arte nuevo: la Academia del Conde de Saldaña". *Actas selectas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro: Cuatrocientos años del ''Arte nuevo de hacer comedias'' de Lope de Vega*, Valladolid, Universidad de Valladolid, p. 53-68.

PELÁEZ VALLE, José María (1983): "La espada ropera española en los siglos XVI y XVII". *Gladius*, vol. 16, p. 147-199.

PEMÁN, María (1978): "La colección artística de don Sebastián Martínez, el amigo de Goya, en Cádiz". *Archivo Español de Arte*, vol. 51, nº 201, p. 53-62.

PÉREZ GIL, Javier (2006): *El Palacio Real de Valladolid, sede de la Corte de Felipe III (1601-1606)*, Valladolid, Universidad de Valladolid.

PÉREZ MULET, Fernando/SOCIAS BATET, Immaculada (ed.) (2011): *La dispersión de objetos de arte fuera de España en los siglos XIX y XX, Barcelona*, Edicions de la Universitat de Barcelona.

PÉREZ PASTOR, Cristóbal (1914): "Colección de documentos inéditos para la historia de las Bellas Artes en España". *Memorias de la Real Academia Española*, vol. 11, Madrid.

PÉREZ PRECIADO, José Juan (2010): *El Marqués de Leganés y las artes* [tese de doutoramento], Universidad Complutense de Madrid.

PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. (1992): *Pintura barroca en España 1600-1750*, Madrid, Cátedra.

PÉREZ DE TUDELA, Almudena (2014): "El rey prudente". *Tendencias del mercado del arte*, nº 76, p. 27.

PÉREZ DE TUDELA GABALDÓN, Almudena (2016): "Nuevas noticias sobre el primer viaje de Antonio Moro a la Península Ibérica y su entrada al servicio de Felipe II". *Archivo Español de Arte*, vol. 89, nº 356, p. 423-429.

PESSANHA, José/ABREU, Marques (1932): *A Arte em Portugal. Sintra*, Porto, Marques Abreu.

PINHEIRO, Nuno (2015): *Olhares sobre a Fotografia*, Lisboa, ISCTE-Instituto Universitário de Lisboa.

PLAZAOLA, Juan (1989): *Le Baron Taylor, portrait d'un homme d'avenir*, Paris, Fondation Taylor.

POLERÓ, Vicente (1886): "Importancia de las tasaciones de Bellas Artes". *Tratado de la pintura en general*, Madrid, Establecimiento Tipográfico de E. Cuesta, p. 212-236.

POLERÓ, Vicente (1898): "Colección de pinturas que reunió en su palacio el marqués de Leganés don Diego Felipe de Guzmán (siglo XVII)". *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, VI, nº 68, Madrid, p. 122-134.

PONZ, Antonio (1772-1794): *Viage de España, o Cartas en que se da noticia de las cosas mas apreciables y dignas de saberse, que hay en ella*, 18 vol., Madrid, Joachim Ibarra-Viuda de Ibarra.

POSADA KUBISSA, Teresa (2003): "Rubens en la colección Pastrana-Infantado". *Boletín del Museo del Prado*, vol. 21, nº 39, p. 24-40.

POSTIGO CASTELLANOS, Elena (1999): "El honor de concepción caballeresca. Consideraciones sobre el concepto de honor en los tratadistas de las órdenes de caballería en Europa (siglos XVI y XVII)". *Anuario IEHS*, vol. 14, Instituto de Estudios Histórico-Sociales, p. 257-272.

POSTIGO CASTELLANOS, Elena (2002): "«Las tres ilustres órdenes y religiosas cavallerías» instituidas por los Reyes de Castilla y León: Santiago, Calatrava y Alcántara". *Studia histórica-Historia moderna*, nº 24, Universidad de Salamanca, p. 55-72.

PRETI-HAMARD, Monica/SÉNÉCHAL, Philippe (dir.) (2005): *Collections et marché de l'art en France 1789-1848*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes.

PROTTER, Eric (ed.) (1971): *Painters on Painting*, New York, Dover Publications.

QUILLIET, Frédéric (1816): *Dictionnaire des peintres espagnols*, Paris.

RAMOS FRENDO, Eva María (2011): "El Marqués de Salamanca, un apasionado coleccionista". *El Marqués de Salamanca y los orígenes del ferrocarril en España*, XVII Ciclo de conferencias de Historia "Torrijos y la libertad".

REIS-SANTOS, Luís (1953): *Obras-primas da pintura flamenga dos séculos XV e XVI em Portugal*, Lisboa.

RIBEIRO DA SILVA, Francisco (1987): "A viagem de Filipe III a Portugal. Itinerários e Problemática". *Revista de Ciências Históricas*, Porto, Universidade Portucalense, vol. 2, p. 223-260.

ROCA MUSSONS, María Asunción (2007): "Notas sobre Olivares y la iconografía del poder". *Con gracia y agudeza. Studi offerti a Giuseppina Ledda*, Roma, Aracne, p. 393-406.

RODRÍGUEZ VILLA, Antonio (ed.) (1906): *Correspondencia de la Infanta Archiduquesa Doña Isabel Clara Eugenia de Austria con el Duque de Lerma. Apéndice*, Boletín de la Real Academia de la Historia, vol. 49, cuaderno 1, p. 21-27

ROMANONES, Conde de (1931): *Salamanca, conquistador de riqueza, gran señor*, Madrid, Espasa-Calpe.

RODRÍGUEZ, Delfín (dir.) (1994): *El Palacio del Marqués de Salamanca*, Madrid, Fundación Argentaria.

ROSSI VAIRO, Giulia (2003): *Henri Burnay (1838-1909) de banqueiro a coleccionador* [catálogo da exposição], Lisboa, Instituto Português de Museus. Lisboa: Casa-Museu Dr. Anastácio Gonçalves, dezembro 2003-junho 2004.

ROUGE-DUCOS, Isabelle (2013): *Le Crieur et le marteau. Histoire des commisseurs-priseurs de Paris (1801-1945)*, Paris, Belin.

SABUGOSA, Conde de (1903): *O Paço de Cintra*, Lisboa, Imprensa Nacional.

SALAS, Xavier de (1965): "Inventario de las pinturas de la colección de Don Valentín Carderera". *Archivo Español de Arte*, vol. 38, nº 151, p. 207-227.

SALTILLO, Marqués del (1951): "Colecciones madrileñas de pinturas: la de D. Serafín García de la Huerta (1840)". *Arte Español. Revista de la Sociedad Española de Amigos del Arte*, vol. 18, p. 170-210.

SALTILLO, Marqués del (1954a): "La Huerta de Juan Fernández y otras casas de recreo madrileñas". *Boletín de la Real Academia de la Historia*, vol. 134, enero-marzo, p. 39-47.

SALTILLO, Marqués del (1954b): *La Huerta de Juan Fernández y otras casas de recreo madrileñas*, Madrid, Imprenta y Editorial Maestre.

SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier (1914): "Los pintores de los Austrias". *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, vol. 22, Madrid, p. 230-235.

SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier (1923-1941): *Fuentes literarias para la historia del arte español*, 5 vol., Madrid.

SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier (1935): *Don Diego Sarmiento de Acuña, Conde de Gondomar, 1567-1626. Discursos leídos ante La Academia de la Historia, en la recepción del 15 de mayo de 1935*, Madrid.

SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier (1947): "Sobre la vida y las obras de Juan Pantoja de la Cruz". *Archivo Español de Arte*, vol. 20, nº 78, p. 95-120.

SANTOS, Reinaldo dos [1951?]: "A pintura da segunda metade do século XVI ao final do século XVII". BARREIRA, João (dir.): *Arte Portuguesa*, vol. 2, *Pintura*, Lisboa, Edições Excelsior.

SANTOS, Reynaldo dos (1924): "Paço real de Sintra (mon. nac.)". PROENÇA, Raul (dir.): *Guia de Portugal. Lisboa e Arredores*, vol. 1, Lisboa, Oficinas Gráficas da Biblioteca Nacional, p. 483-496.

SANTOS, Reynaldo dos (1953): *História da Arte em Portugal*, vol. 3, Porto, Portucalense Editora.

SANTOS, Reynaldo dos/KEIL, Luís/SEQUEIRA, Gustavo de Matos/BURNAY, Luís Ortigão (org.) (1942): *Personagens portuguesas do século XVII. Exposicão de Arte e Iconografia* [catálogo da exposição], Lisboa, Academia Nacional de Belas-Artes. Lisboa: Palácio da Independência, março.

SANZSALAZAR, Jahel (2009): "Gérard Seghers y el Marqués de Leganés: nuevas pinturas identificadas". *Goya-Revista de Arte*, nº 329, p. 283-293.

SCHROTH, Sarah (1990): *The private picture collection of the Duke of Lerma* [tese de doutoramento], New York University.

SCHROTH, Sarah (2000): "Re-Presenting Philip III and His Favorite: Changes in Court Portraiture 1598-1621". *Boletín del Museo del Prado*, vol. 18, nº 36, p. 39-50.

SCHROTH, Sarah/BAER, Ronni (ed.) (2008): *El Greco to Velázquez. Art during the reign of Philip III* [catálogo da exposição], Boston, MFA Publications. Boston: Museum of Fine Arts, abril-julho; Durham: Nasher Museum of Art at Duke University, agosto-novembro.

SENTENACH, Narciso (1912): "Los retratistas renacientes". *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, vol. 20, Madrid, p. 113-118.

SERRÃO, Vítor (1982): *A pintura maneirista em Portugal*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.

SERRÃO, Vítor (1983): "Sintra na XVII Exposição de Arte, Ciência e Cultura do Conselho da Europa". *Jornal de Sintra*, Sintra, 30-IX-1983: 1, 6.

SERRÃO, Vítor (1989): *Sintra*, Lisboa, Presença.

SERRERA, Juan Miguel (1990): "Alonso Sánchez Coello y la mecánica del retrato de corte". *Alonso Sánchez Coello y el retrato en la corte de Felipe II* [catálogo da exposição], Madrid, Ministerio de Cultura. Madrid: Museo Nacional del Prado, junho-julho.

SIEBER, Harry (1998): "Clientelismo y mecenazgo. Hacia una historia cultural literaria de la corte de Felipe III". GARCÍA DE ENTERRÍA, María Cruz/CORDÓN MESA, Alicia (ed.): *Actas IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, vol. 1, Alcalá de Henares, p. 95-113.

SILVA, Alberto Júlio (1993): "Modelos e modas: traje de corte em Portugal nos séculos XVII e XVIII". *Espiritualidade e Corte em Portugal (séculos XVI a XVIII)*, Porto, Instituto de Cultura Portuguesa, p. 171-185.

SILVA, José Custódio Vieira da (2002): *O Palácio Nacional de Sintra*, Londres, IPPAR/SCALA.

SILVA, Raquel Henriques da (1995): "A propósito do Paço Real de Sintra". *Estudos de Arte e História. Homenagem a Artur Nobre de Gusmão*, Lisboa, Vega, p. 239-243.

SILVEIRA, Luís Nuno Espinha da/FERNANDES, Paulo Jorge (2006): *D. Luís*, Lisboa, Círculo de Leitores.

SOARES, Ernesto/LIMA, Henrique de Campos Ferreira (1950): *Dicionário de Iconografia Portuguesa (retratos de portugueses e de estrangeiros em relações com Portugal)*, vol. 3 (N-Z), Lisboa, Instituto para a Alta Cultura, p. 307-314.

SOARES, Luís Filipe da Silva (2010): *Palácio Nacional de Sintra. Circuito Expositivo. Análise da sua evolução* [dissertação de mestrado], Universidade Nova de Lisboa.

SOLER DEL CAMPO, Álvaro (ed.) (2009): *El arte del poder. Armaduras y retratos de la España imperial* [catálogo da exposição], Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior/Patrimonio Nacional. Washington: National Gallery of Art, junho-novembro 2009. Madrid: Museo Nacional del Prado, março-maio 2010.

SOULLIÉ, Louis (1896): *Les ventes de tableaux, dessins et objets d'art au XIXe siècle (1800-1895). Essai de bibliographie*, Paris.

TOMÁS Y VALIENTE, Francisco (1990): *Los validos en la monarquía española del siglo XVII*, Madrid, Siglo XXI de España Editores.

TORMO, Elías (ed.) (1921): *De la pintura antigua por Francisco de Holanda (1548) versión castellana de Manuel Denis (1563)*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

TORRENTE FORTUÑO, José Antonio (1969): *Salamanca, bolsista romántico*, Madrid, Taurus.

TRIGUEIROS, António Forjaz Pacheco (2013): "Estudos inéditos da emblemática das antigas Ordens Militares: insígnias quinhentistas com iconografia oriental do espólio da ilustre Casa de Sousa (Arronches)". *Congresso Internacional A Ordem de Cristo e a Expansão* [online], Sociedade de Geografia de Lisboa.

TROPÉ, Hélène (ed.) (2010): *La représentation du favori dans l'Espagne de Philippe III et de Philippe IV*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle.

UNGERER, Gustav (1998): "Juan Pantoja de la Cruz and the Circulation of Gifts Between the English and Spanish Courts in 1604/5". *Sederi Yearbook of the Spanish and Portuguese Society for English Renaissance Studies*, 9, p. 59-78.

URREA, Jesús (1978): "Valladolid en un lienzo de Pantoja de la Cruz". *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, vol. 44, p. 494-499.

URREA, Jesús/MORÁN TURINA, Miguel/ORIHUELA, Mercedes (1994): *Pintores del Reinado de Felipe III* [catálogo da exposição], Madrid, Museo del Prado. Sevilla, Vigo, León, Vitoria, Santander, Pamplona: abril 1993-março 1994.

URREA, Jesús (1994): *Pintores del Reinado de Felipe IV* [catálogo da exposição], Madrid, Museo del Pardo. Vigo: Centro Cultural Caixavigo, setembro-outubro 1994. Pamplona: Caja de Ahorros de Navarra, fevereiro-março 1995.

URREA FERNÁNDEZ, Jesús (dir.) (2002): *Valladolid, capital de la Corte (1601-1606)* [catálogo da exposição], Valladolid, Cámara Oficial de Comercio e Industria de Valladolid. Valladolid: Sala Municipal de Exposiciones La Pasión, outubro 2002-janeiro 2003.

URRIAGLI SERRANO, Diana (2014): "Coleccionismo de pintura en España en la segunda mitad del siglo XVIII". SAZATORNIL RUIZY, Luis/JIMÉNO, Frédéric (ed.): *El arte español entre Roma y París, siglos XVIII y XIX: intercambios artísticos y circulación de modelos*, Madrid, Casa de Velázquez, p. 239-255.

VALENCIA DE DON JUAN, Conde Vdo. de (1898): *Catálogo Histórico-Descriptivo de la Real Armería de Madrid*, Madrid, Fototipias de Hauser y Menet.

VALLEJO GARCÍA-HEVIA, José María (2014): "Historia, biografía del poder: el Duque de Lerma. (La figura histórica e imagen jurídico-política del Valido, y su Privanza, en la Historiografía del siglo XXI)". *Anuario de Historia del Derecho Español*, nº 84, Madrid, p. 843-993.

VÁZQUEZ, Oscar E. (2001): *Inventing the Art Collection. Patrons, Markets and the State in Nineteenth-Century Spain*, Penn State University Press.

VEVER, Henri (1906-1908): *La bijouterie française au XIXe siècle (1800-1900)*, 3 vol., Paris, H. Fleury.

VIARDOT, Louis (1839): *Notices sur les principaux peintres de l'Espagne*, Paris, Gavard.

VIGARA ZAFRA, José Antonio (2012): "La galería española de Luis Felipe de Orleáns y sus vinculaciones con el patrimonio pictórico de Córdoba". *Boletín de Arte*, nº 32-33, Universidad de Málaga, p. 649-664

VIGNAU, Vicente/UHAGÓN, Francisco R. de (1903): *Índice de pruebas de los caballeros que han vestido el hábito de Calatrava, Alcántara y Montesa, desde el siglo XV hasta la fecha*, Madrid, Tip. de la viuda e hijos de M. Tello, p. 64.

WAAGEN, Gustav Friedrich (1854): *Treasures of Art in Great Britain*, vol. 3, Londres, John Murray.

WILLIAMS, Patrick (2006): *The great favourite. The Duke of Lerma and the court and government of Philip III of Spain, 1598-1621*, Manchester, Manchester University Press.

WILLIAMS, Patrick (2009): "El duque de Lerma y el nacimiento de la corte barroca en España: Valladolid, verano de 1605". *Studia Historica: Historia Moderna*, Ediciones Universidad de Salamanca, p. 19-51.

WILLIAMS, Patrick (2011): "El duque de Lerma, mecenas". NOBLE WOOD, Oliver/ROE, Jeremy/LAWRENCE, Jeremy (dir.): *Poder y Saber. Bibliotecas y bibliofilia en la época del conde-duque de Olivares*, Centro de Estudios Europa Hispánica, p. 27-46.

XAVIER, Hugo (2013): *Galeria de Pintura no Real Paço da Ajuda*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

ZAPATA VAQUERIZO, Juan José (1992): *Coleccionismo pictórico madrileño en la época isabelina. El Marqués de Salamanca* [tese de doutoramento], Universidad Autónoma de Madrid.

ZUQUETE, Afonso Eduardo Martins (ed.) (1960-1961): *Nobreza de Portugal: bibliografia, biografia, cronologia, filatelia, genealogia, heráldica, história, nobiliarquia, numismática*, 3 vol., Lisboa-Rio de Janeiro, Editorial Enciclopédia.


Parques de Sintra
Monte da Lua